ХОГАРТ

Михаил Герман

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга посвящена Вильяму Хогарту (1697–1764), английскому живописцу и граверу, теоретику искусства.

- Михаил Герман
  -
  - ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
    - МАЛЮТКА УИЛЛИ
    - ПОД ВЫВЕСКОЙ «ЗОЛОТОГО АНГЕЛА»
    - УИЛЬЯМ ХОГАРТ, ГРАВЕР
    - ДЖЕНТЛЬМЕН, РИСУЮЩИЙ НА НОГТЯХ
    - МИСТЕР ХОГАРТ, МИСТЕР КЕНТ, СЭР ДЖЕЙМС ТОРНХИЛЛ И ЮНАЯ МИСС ДЖЕЙН
    - АЛТАРНАЯ КАРТИНА В ЦЕРКВИ СВЯТОГО КЛИМЕНТА
    - «ГУДИБРАС», «ГУЛЛИВЕР» И ВЫСОКАЯ ЖИВОПИСЬ
    - ХОГАРТ НАЕДИНЕ С САМИМ СОБОЙ
    - ХОГАРТ VERSUS МОРРИС[4]
    - «ОПЕРА НИЩИХ»
    - ФЛИТ
    - «ДОПРОС БЕМБРИДЖА»
    - МИСТЕР ХОГАРТ ЖЕНИТСЯ, ПИШЕТ КАРТИНЫ И РАЗМЫШЛЯЕТ
  - ЧАСТЬ ВТОРАЯ
    - МЭРИ ВСТУПАЕТ НА ПУТЬ ПОРОКА
    - ПОРОК НАКАЗАН
    - ДРАМА БЕЗ МОРАЛИ
    - САРА МАЛЬКОЛЬМ
    - ПЯТЬ ДНЕЙ ПЯТЕРЫХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ
    - ИССЛЕДОВАНИЕ ПОРОКА ПРОДОЛЖАЕТСЯ
    - МИСТЕР РЭЙКУЭЛЛ, ЭСКВАЙР
    - МОРАЛЬ ТОРЖЕСТВУЕТ ВНОВЬ
    - «СОГЛАСНО ПАРЛАМЕНТСКОМУ АКТУ»
    - УТРО И ПОЛДЕНЬ
    - ВЕЧЕР И НОЧЬ
  - ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
    - «КОНЕССЁРЫ»
    - МИСТЕР ХОГАРТ — «БРИТОФИЛ»
    - СВЕТСКИЕ КАРТИНКИ И МНОГОЕ ДРУГОЕ
    - КАПИТАН КОРЭМ, ЛАВИНИЯ ФЕНТОН, ЛЕДИ ЭДВАРДС И ВЕЛИКОСВЕТСКИЙ ВКУС

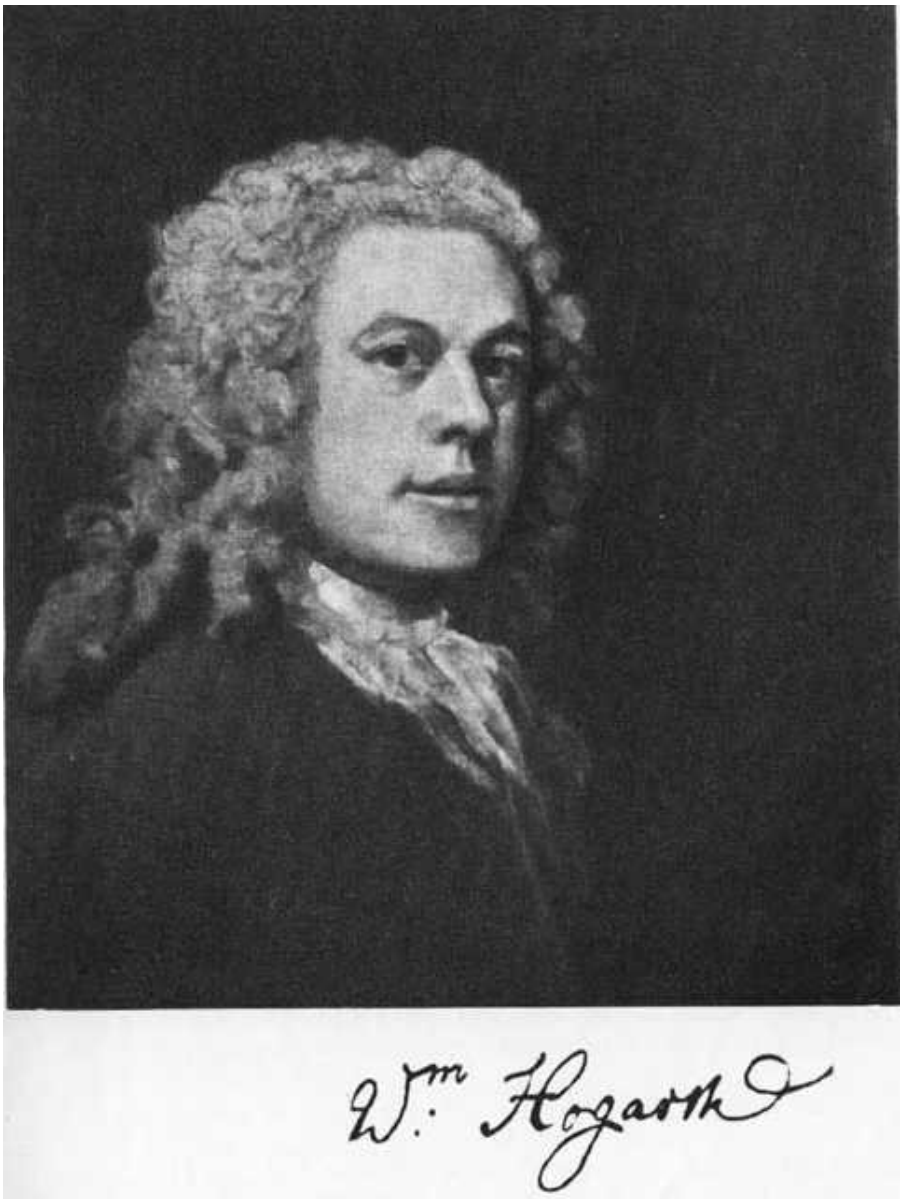
- „MARRIAGE A LA MODE“
- БУДНИ И ПРАЗДНИКИ ЧЕТЫ СКУОНДЕРФИЛД
- ПАДЕНИЕ ДИНАСТИИ
- МИСТЕР ХОГАРТ НА КОНТИНЕНТЕ
- ХУДОЖНИК СМОТРИТСЯ В ЗЕРКАЛО
- «МАРШ В ФИНЧЛИ»
- ЛЮДИ И МАСКИ
- МАСКИ

○ ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
- МИСТЕР ХОГАРТ В ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ
- НЕПРИЯТНОСТИ ПО ОБЕ СТОРОНЫ ПА-ДЕ-КАЛЕ
- «НЕКОТОРЫЕ РАСПРОСТРАНЕННЫЕ ПОРОКИ»
- ТАИНСТВЕННАЯ ЛИНИЯ ОЖИВАЕТ ВНОВЬ
- «КОЛУМБОВО ЯЙЦО» МИСТЕРА ХОГАРТА
- ПОСЛЕДСТВИЯ
- «ВЫБОРЫ»
- ЖИВОПИСЕЦ ДВОРА
- МИСТЕР ХОГАРТ СТАРЕЕТ
- ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

○ ЭПИЛОГ
○ ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА ХОГАРТА
○ КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
○ Иллюстрации

• notes
○ 1
○ 2
○ 3
○ 4
○ 5
○ 6
○ 7
○ 8
○ 9
○ 10
○ 11
○ 12
○ 13
○ 14
○ 15
○ 16
○ 17
○ 18

Михаил Герман
ХОГАРТ



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Мудрость продается на горестном рынке.

Блэйк

МАЛЮТКА УИЛЛИ

В северной части лондонского Сити, в Смитфилде, до наших дней сохранилась древняя церковь святого Варфоломея Великого. Именно здесь, в восьмиугольной купели, которую и сейчас охотно показывают любознательным посетителям, крестили 28 ноября 1697 года будущего мистера Хогарта, знаменитого живописца. Как и множество других младенцев, родившихся в ту памятную осень, он получил имя Уильям, ибо не было тогда в городе Лондоне и во всей Англии более почитаемого и славного имени.

Оно гремело в благодарственных молитвах с церковных кафедр, чудилось в праздничном звоне колоколов, плескалось на шелковых, золотом шитых флагах, горело, рассыпая трескучие искры, в затейливых вензелях невиданной иллюминации. Король Вильгельм III[1] только что вернулся в столицу, заключив долгожданный и почетный мир с Францией. Кровавая и дорогостоящая война на континенте счастливо окончилась. Приверженцы новой династии ликовали, посрамленные якобиты затаились, курс ценных бумаг стремительно подымался. И родители, радуясь наступившему наконец миру, нарекали новорожденных в честь короля.

После крещения мистер Уильям Хогарт, ничем не замечательный младенец восемнадцати дней от роду, был отнесен в родительский дом на Сент-Джон-стрит в Клэркн-уэлл.

Слово «дом» не следует понимать буквально. Хогарты просто снимали квартиру, так как находились на той стадии благопристойной бедности, за которой следует вполне откровенная нищета. Мистер Хогарт-старший не имел ни состояния, ни доходов, ни даже службы; жизнь основательно его потрепала.

Сельский учитель из далекого Уэстморленда, фермер-латинист, Ричард Хогарт прибыл в Лондон с собственной, взлелеянной в буколической тиши педагогической системой и открыл школу на Нью-Гейт-стрит. Школа прогорела. Судьба равнодушно проглотила то немногое, что было скоплено в Уэстморленде. Но думать о возвращении на ферму было поздно разум, воспламененный скромной ученостью, не мирился более с деревенской жизнью. К тому же Ричард женился на уроженке Лондона. Так превратился он в столичного жителя.

Ни древние авторы, ни современные ученые и богословы, чьи труды прилежно изучал Хогарт-старший, не научили его обыденному практицизму. Он жил прескверно, иногда впроголодь. Правил корректуры для соседней типографии,

сочинял проповеди ленивым пасторам, давал уроки.

В младенчестве Уилли Хогарт часто мерз. Лондонский муниципалитет обложил ввоз угля высоким налогом — нужны были деньги на великолепный портлендский камень, из которого зодчий сэр Кристофэр Рэн возводил новый собор святого Павла. На топливе приходилось экономить — цена угля поднялась до тридцати шиллингов за чолдрен[2]. Сам того не зная, ребенок страдал во имя искусства.

Малютка Уилли еще учился ходить, когда его колыбель перешла к новорожденной малютке Мэри.

Затем появилась малютка Энн.

Прибавления в семье Хогартов происходили с завидной регулярностью: с перерывом в два года и непременно осенью.

Мистер Хогарт-старший не оставлял ученых занятий. Несмотря на окружающий его кавардак — ведь теперь уже трое маленьких Хогартов наполняли комнаты криком и топотом, — он ухитрился составить большой латинский словарь — внушительную рукопись в четыреста страниц ин-кварто, рукопись, так и не увидевшую света, но сохранявшуюся в семье долгие годы после смерти автора. Кроме того, он сочинил своего рода самоучитель латинского языка и даже издал его в типографии Тейлора на Патерностер-роу, в той самой типографии, где несколькими годами позже был напечатан бессмертный «Робинзон Крузо». Но и этот труд не принес ни успеха, ни денег.

Так начиналось детство Уильяма Хогарта. К счастью, его воспоминания о первых годах сознательной жизни не ограничились гонкими ломтиками вареной баранины и капустными листьями на оловянных тарелках, дешевым разбавленным элем или тряпичными куклами сестер.

В доме, где щепотка чаю была роскошью, знание дарилось щедро. Отец учил сына со страстностью талантливого неудачника. Еще мальчишкой Уилли недурно читал по-латыни, понимал греческий, мог с грехом пополам объясниться по-французски. Читая, он учился размышлять. В нем появлялась постепенно легкая склонность к вольнодумству и умение смотреть на жизнь философски — в той мере, в какой это доступно было его возрасту.

В школе, однако, он учился прескверно. Лишнего узнавать не желал, а то, что его интересовало, уже знал от отца. На уроках Хогарт-младший обычно рисовал, что сильно его развлекало. К тому же приходские школы в царствование доброй королевы Анны были настолько жалкими учреждениями, что едва ли могли научить чему-нибудь мальчика, уже читавшего Горация. При

первой возможности Уилли бросил школу.

Кроме школы и уроков отца, был Лондон.

Уильям Хогарт не видел других городов и не знал деревни. Лондон стоял у его колыбели, убаюкивал его глухим и грозным шумом, бросал в окна отблески пожаров и фейерверков, вползал в комнату липким морозным туманом или летней духотой, звонил в колокола, оповещая о казнях и торжественных процессиях.

Лондоном начинался и кончался мир. Все, что не относилось к Лондону, было просто географией. Правда, существовал еще Вестминстер, где заседал парламент, и Сент-Джеймский дворец, где жила королева, если не отдыхала в Виндзоре или в Бате. Но Лондон позволял себе об этом не помнить. Столица — здесь, у нее есть права, дающие не слишком обоснованное, но приятное чувство независимости. Даже королева была тут гостьей.

Лондонские мальчишки неясно, но гордо ощущали величие славного города. Какой позор не быть лондонцем! Провинциальный сквайр в парике из конского волоса вызывал презрение, он не был причастен столичных тайн, он был чужак.

Итак, Уильям Хогарт, подобно Тому Кэнти, жил в бедности, но не в невежестве. К тому же бедность способствовала раннему выбору профессии и, следовательно, накоплению знаний не только академических.

ПОД ВЫВЕСКОЙ «ЗОЛОТОГО АНГЕЛА»

Не совсем понятно, как именно произошло приобщение Уилли к искусству. Имеются сведения, что в школьные годы он хаживал в гости к жившему по соседству художнику, чье имя для истории утрачено. Эти визиты в сочетании с природными наклонностями мальчика к рисованию и равнодушием его к науке толкнули мистера Ричарда Хогарта на решительный шаг. Он отдал сына в обучение к живописцу вывесок.

Не следует думать, что изготовление вывесок простое и непочтенное дело, доступное каждому. Пришлось старательно учиться рисовать красивые готические буквы, завитушки, зверей и рыцарей. Впрочем, до рыцарей он, видимо, так и не добрался, так как через короткое время перешел в обучение к мистеру Элису Гэмблу, резчику по серебру, державшему мастерскую под вывеской «Золотой ангел» на Крэнборн-стрит в Лейстерфилде. Тут как будто бы не обошлось без помощи родственных связей — есть предположение, что брат Ричарда Хогарта был женат на сестре мистера Гэмбла.

Английское серебро славится по всей Европе. Мастерская на Крэнборн-стрит — одна из самых уважаемых в Лондоне. От учеников, следовательно, требуется отменное владение ремеслом, уверенная, легкая точность руки — артистизм. Достигалось все это каторжным трудом. Писание вывесок было, оказывается, не самой тяжелой работой.

С этого примерно времени и начинается биография мистера Уильяма Хогарта. Он пробует поступать более или менее самостоятельно и вступает в первые споры с собственной судьбой.

Жизнь его однообразна. Как большинство лондонцев, он встает с зарею — в ту лору ценили дневной свет — и в шестом часу утра уже торопится в Лейстерфилд. Ничего фешенебельного не было тогда в этом районе Лондона, где ныне сияют огни грандиозных кинотеатров, ресторанов и кабаре, озаряя маленького бронзового Шекспира в центре Лейстер-сквер. Лондон лишен счастливого качества многих великих городов, чьи даже нищие кварталы сохраняют своего рода живописность. Красота британской столицы неотделима от респектабельности и богатства, бедные улицы и дома угнетают однообразным убожеством. Таков и старый Лейстерфилд, особенно мрачный ранним утром, когда ночь неохотно покидает узкие, как коридоры, затопленные помоями улицы. Сквозь тяжелую вонь отбросов сочится горький аромат кофе из уже открытых кофейных домов, скрипят на ржавых кронштейнах бесчисленные

«красные львы», «золотые орлы», «короли Ричарды» и прочие вывески кабаков и харчевен, яркие жестяные картины, изготовление которых чуть было не стало профессией Уильяма Хогарта. Владельцы их гасят фонари, доверяя бледной заре освещение своей геральдики, хозяйки подымают оконные решетчатые рамы, проветривают перины и непринужденно выплескивают на мостовую содержимое ночных горшков. На углах собираются угрюмые оборванцы, нищие, бродяги; лондонские утра печальны, как сырые и ветреные рассветы над Темзой: слишком многим людям сулит горестные заботы новый день.

Суета окраинных переулков Лейстерфилда сменяется на Крэнборн-стрит солидным спокойствием достойных, хотя и скромных, магазинов, среди которых «Золотой ангел» отнюдь не на последнем месте. Перед дверью в мастерскую мистера Гэмбла останавливаются порой кареты с гербами столь внушительными, что изображать их затем на тарелках хозяин решается лишь самолично, не доверяя такую работу никому. Случается, несколько экипажей и портшезов стоят одновременно у входа в «Золотой ангел»; тогда ливрейные лакеи в пудре, носильщики и кучера образуют живописную, сияющую галунами группу, лучше всякой витрины свидетельствуя о процветании заведения, к вящему удовольствию хозяина. Джентльмены, приезжающие в каретах и портшезах, относятся к мистеру Гэмблу с оттенком некоторой почтительности и доверительно обсуждают с ним рисунок гравировки на табакерке или набалдашнике трости. Подобно модному портному, Гэмбл — один из создателей блистательной декорации, на фоне которой разыгрывается еще не написанная Шериданом «Школа злословия».

Уильям Хогарт не возвысился пока до общения с заказчиками «Золотого ангела». Сидя в мастерской за магазином рядом с дюжиной других подмастерьев, вырезал он на блюдах или чашах узоры, гирлянды, геральдических леопардов, картуши с латинскими девизами. Кое в чем, однако, Гэмбл уже начинал юного Уилли отличать: именно ему было поручено изготовление рекламной карточки заведения. В соответствии с желанием патрона Хогарт вырезал изображение парящего ангела с пальмовой ветвью и надпись (по-английски и — увы, с ошибками — по-французски), сообщающую, что в мастерской изготовляются все виды блюд, колец и разных ювелирных украшений.

Как бы превосходно ни работали гэмбловские мастера, их изделия были в конечном итоге очень однообразны. Так что одолеть науку рисования в необходимых резчику по серебру пределах для будущего знаменитого художника не составило

труда. Другое дело сама гравировка — она требовала силы, точности, даже изящества движений держащей резец руки, неутомимых мускулов, адского терпения. Глаза от напряжения наливались слезами, пальцы немели и переставали чувствовать инструмент; к вечеру болели не только руки, даже плечи и спина. Зато по прошествии недолгого времени, еще не став художником, Хогарт до тонкости изучил хитрые возможности гравировального резца, едва уловимые оттенки его взаимоотношений с металлом — все, что так пригодилось ему в будущем. К тому же в мастерской Гэмбла понятие вкуса не было пустым звуком. Изысканность упругой линии, ритм, равновесие — этому ежедневно, порой бессознательно учился Хогарт, перенимая у хозяина и опытных мастеров отточенное веками умение и безошибочное чувство стиля.

При всем этом Уильям Хогарт отчетливо понимал: то, чем он занимается, еще не настоящее искусство.

Его воображением владели большие картины в соборе святого Павла. Мальчишкой бегал он смотреть, как вырастает над чащей прокопченных домов светлое, торжественное здание. Серебристый портлендский камень — тот самый, из-за которого так дорожал уголь, — светился на фоне мглистого неба. В грохоте молотков, в облаках известковой пыли, в апокалипсической суете грандиозной стройки подымались прямые стволы колонн, вырисовывались благородные контуры фасада, ритмично рассеченного легкими пилястрами, тянулись к низким облакам башни. Собор рождался на глазах, он рос вместе с Хогартом, работы в нем все еще продолжались. Внутри пахло сырой известковой пылью, свежеоструганными досками, краской. И Уильям смотрел, как человек в парусиновом фартуке, стоя на шатких лесах, высоко, чуть ли не под куполом, работает кистью. Иногда он писал один, иногда ему помогали ученики. Картины, сияющие живыми красками, мастерски сделанные гризайли — все это принадлежало рукам человека, несомненно, великого — так, по крайней мере, полагал Хогарт. То был живописец Торнхилл, входивший тогда в славу, один из тех художников, кому суждены восторги современников и забвение потомков. (Разумеется, его картины в соборе святого Павла и сейчас почтительно показывают посетителям, что, к сожалению, не прибавляет им ценности.) Итак, то был Торнхилл, и он стал первым кумиром молодого человека. В юности необходимо иметь кумира — хотя бы для того, чтобы при случае было кого свергать.

Хогарту смертельно хотелось писать так же великолепно, как Торнхилл. Это вполне извинительно, поскольку знакомство молодого человека с искусством было очень ограниченным. Он не

знал еще драгоценных полотен старых мастеров, запертых в Виндзоре и Хэмптон-Корте, да и вообще, если он и знал какие-нибудь знаменитые картины, то по гравюрам, чаще всего посредственным. А росписи Торнхилла рождались здесь, сейчас, прямо на глазах, в самом большом и красивом соборе лондонского Сити. К тому же рассказывали, что за эту работу Торнхилл получит четыре тысячи фунтов.

Но тут начинаются некоторые странности.

Нет оснований сомневаться, что Хогарта сильно тянуло к живописи. Тому свидетельством не только факты, но и собственные его признания в «Автобиографии», написанной в зрелые годы. Росписи в соборе святого Павла должны были бы настроить его душу на возвышенный лад и привить интерес к торжественным и многозначительным темам, скорее всего из священной истории.

Уроки, полученные им в соборе, да и в мастерской Гэмбла, воспитывали в нем вкус к элегантной законченности, к традиционной тщательной завершенности — качества, которые, кстати сказать, дали со временем о себе знать во многих его работах.

Но истинное дарование Хогарта проявлялось в вещах неожиданных, в способностях, которые он сам поначалу не слишком и ценил.

Один почтенный человек, знавший Хогарта в юности, рассказывал такую историю.

Было воскресенье. Общеизвестна одуряющая, убийственная скука английских воскресений во времена королевы Анны. Трактиры и кофейные дома большей частью закрыты, комедианты не смели давать представления, прогулки на лодках по Темзе или в каретах за город почитались неприличными, даже музыка воспринималась властями как нечто чрезмерно легкомысленное.

И вот в один из таких дней Уилли Хогарт с несколькими друзьями по мастерской Гэмбла отправились на прогулку в Хайгейт, славное тихое и зеленое место, в каком-нибудь часе ходьбы от Сити. Там были сладко пахнущие лужайки, живые изгороди вдоль узких дорожек, чайки, свежий ветер с моря, кусты жимолости — словом, все немудреные радости лондонского предместья. Нагулявшись, друзья отыскали открытую, несмотря на воскресный день, харчевню и зашли туда выпить чаю или, быть может, по кружке эля, если на чай у них не хватало денег.

И в этом заурядном кабачке, маленьком домишке, увитом плющом, почти совсем скрывшим вывеску, в прокуренном зальце у заставленной оловянными кружками стойки вдруг началась драка, одно из тех жестоких и бессмысленных побоищ, которые

вспыхивают время от времени между флегматичными британскими пьяницами. Кончилось сражение быстро — один рассадил другому голову кружкой, хлынула кровь, и бедняга без памяти рухнул на каменный, посыпанный опилками пол.

В ту пору люди не страдали особой чувствительностью — времена были жестокие. Хогарт, как и его друзья, от души забавлялся, глядя на драчунов, и тотчас же сделал быстрый набросок. И приятели его, и все, кто был рядом, долго хохотали: участники потасовки были изображены с отменным сходством и само событие выглядело на рисунке смешным до колик в животе.

Оказалось, что в молодом человеке, мечтавшем о серьезной живописи, в подающем надежды граверe, лелеявшем мысли о собственном деле, жил импульсивный талант карикатуриста-импровизатора. И прелюбопытно, что сам Хогарт на эту свою способность тогда не обращал никакого внимания.

Очень может быть, что юный художник еще долго колебался бы между гравюрой и живописью, если бы все душевные нюансы, сомнения и поиски внезапно не отступили перед жестокой необходимостью заботиться о пропитании. Весной 1718 года скончался Ричард Хогарт.

Он умер в полной нищете и безвестности, как умирали сотни других неудачников. Время не сохранило его портретов, никто не интересовался его учеными трудами, и лишь блеск славного имени сына позволяет различать в сумраке далекого прошлого неясную тень отца. Ричард Хогарт умер, потрясенный крушением всех своих надежд и равнодушным небрежением щедрых на обещания меценатов. Уильям остался главой и единственной поддержкой семьи: убитая горем мать, восемнадцатилетняя Мэри и шестнадцатилетняя Энн.

УИЛЬЯМ ХОГАРТ, ГРАВЕР

Он открывает собственное дело на Лонг-лейн в Смитфилде.

Первое его произведение — коммерческая карточка с двумя амурами, аллегорическими фигурами истории и искусства, и надписью: «У. Хогарт, гравер. 29 апреля 1720 года».

Его лавчонке далеко до «Золотого ангела» мистера Гэмбла. Всю работу — ее, увы, так немного — он выполняет сам. Главный его заказчик — серебряных дел мастер месье Поль де Ламри, француз, обитавший по соседству. Не разгибая спины, режет новоявленный хозяин мастерской гербы, монограммы, орнаменты и гирлянды на серебряной посуде и табакерках. Знал бы Хогарт, сколько самоотверженных усилий потратят исследователи два века спустя, чтобы разыскать в море серебряных изделий начала XVIII века вещи, украшенные его еще не уверенной, еще не вполне искусной рукой! Знал бы он, сколько появится со временем виртуозных подделок под «хогартовское серебро», с какой скрупулезной точностью будут определять ученые знатоки «хогартовские линии» в двухсотлетием потемневшем металле! Но слава не достается авансом. Сдержанное, хотя и очень любезное одобрение месье Ламри, неизменно прибавляемое к умеренному гонорару, — в этом даже чуждый ложной скромности Хогарт не мог различить грядущей всемирной известности. А между тем в немногих подлинных, сохранившихся до нашего времени, его работах по серебру легко разглядеть редкую свободу штриха, необычный отзвук импровизации, несвойственный строгому стилю времени; в этом не только мастерство, но и несомненный талант. А впрочем, много было тогда в Лондоне искусных мастеров, и порой потомки склонны видеть ранние произведения великих людей в свете их будущей славы. Бог с ними, с блюдами и кубками, ведь Хогарт уже начинает резать первые свои гравюры, принесшие ему первую и потому столь приятную известность.

И если сначала он позволял себе заниматься художеством только в свободные часы, то затем, увидев, что гравюры его недурно продаются, стал с удовольствием сочинять вольные композиции вместо гербов и геральдических зверюшек.

Кстати сказать, труднее всего выбрать сможет, когда выбор ничем решительно не ограничен. Весь мир перед тобой — прошлое и настоящее, реальность и фантазия, возвышенное и низменное в самых диковинных переплетениях; все может быть изображено и преображено волею резца и разума художника.

Тут начинает сказываться характер мистера Хогарта. Проясняются его отношения с действительностью. До сих пор о

них ничего не было известно. Разве только то, что он умел видеть смешное в печальном и даже страшном, судя по хайгейтской истории.

Нельзя забывать также, что Хогарт волей-неволей думал о своих будущих зрителях и возможных покупателях, о том, что может их заинтересовать.

Нельзя забывать и о том, что всякий начинающий хочет быть на кого-нибудь похожим.

На скрещении всех этих желаний и намерений, подражания и собственной фантазии рождаются первые гравюры Уильяма Хогарта.

Итак, действительность, добро и зло, жизненная борьба. Сказать, что Хогарт прозревал все эти высокие понятия в явлениях политических, значило бы сильно преувеличить его способность к аналитическому мышлению. Что такое политика для молодого человека, чье поколение не знало ни гражданских войн, ни национальных катастроф, ни тех потрясений, которые выпали на долю Англии в минувшем XVII веке? Политика для него это, наверное, не более, чем пустые и бесконечные споры о вигах и тори, о последнем парламентском билле, о предвыборном скандале в Йоркшире, о речи лорда — хранителя печати в Палате общин. Во всем этом куда меньше драматизма, чем в событиях, происходящих хотя бы на соседней улице.

Хогарт, как и огромное большинство даже просвещенных англичан, не мог оценить тот зигзаг британской истории, который надолго обезопасил властителей страны от всякого рода неприятных волнений. Как бы плохо ни приходилось беднякам, их праведное негодование уже не могло найти простого и грозного, исхода, и против кого восставать, было, собственно говоря, непонятно. Обезглавив Карла I, англичане больше не рубили голов своим монархам: возможность королей творить зло, как, впрочем, и добро, была настолько ограничена парламентом, что никто из государей при всем желании уже не мог вызвать гнев подданных.

Можно ли было серьезно чтить королей, ставших просто геральдикой страны, бесполезным, но элегантным ее украшением, безобидным, хотя и дорогостоящим, символом могучего государства? Такие монархи не могли вызывать ни любви, ни ненависти — скорее традиционное уважение, подобно национальному флагу, чья ценность не зависит от добротности ткани. Можно свергать тиранов, расточительных монархов (что и было, как известно, проделано со временем во Франции), но против кого было восставать в Англии? Коммерсанты и сквайры, буржуа и владельцы мануфактур давно получили все те права, о

которых только мечтала французская буржуазия. Как гордились англичане своим выборным парламентом! И они были в известной степени правы: Британия шествовала во главе европейской истории, вовремя отдав власть тем, кто мог ею распоряжаться с куда большим, чем короли, толком. Английский йомен, восхищаясь невиданной по тем временам свободой, с восторгом провожал своего сквайра в парламент. И просвещенные молодые люди, покуривая желтый голландский табак в кофейнях, рассуждали о политических доктринах той или иной партии в полной уверенности, что парламентские дебаты могут сделать людей богаче или счастливее. Хогарт и не умел, и не хотел искать первопричины добра и зла. Он довольствовался тем, что вглядывался в их следствия. Причем, как мы помним, Хогарт уже умел воспринимать события с некоторым сарказмом.

И вот в 1721 году он выпускает две большие гравюры, по шиллингу за лист. Они выполнены с отменной тонкостью, хотя рисунок в них хромает на обе ноги, перспектива посредственна, да и вообще ошибок там не счесть. И все же гравюры просто излучают сияние таланта и выдумки, к тому же их содержание довольно дерзко для своего времени и, главное, совсем не отличается той серьезностью, которую можно было бы ожидать от молодого человека, мечтавшего писать большие картины наподобие тех, что делал для собора святого Павла сэр Джеймс Торнхилл.

Первая гравюра называется так: «Символическое изображение Южного моря», или попросту — «Пузыри Южного моря», или «Скачки на деревянных лошадках». Названия эти сейчас звучат загадочно, но лондонцы в 1721 году все понимали преотлично. Тем более что гравюра сопровождалась очень подробным стихотворным комментарием. Наверное, эти стишки принадлежали самому Хогарту, хотя настаивать на таком предположении не хочется, поскольку они очень посредственны — ничем не лучше обычных подписей под лубочными картинками.

Среди других коммерческих предприятий существовала в Лондоне и «Компания Южных морей», выпускавшая сомнительные, но многообещающие акции. Трудно сейчас сказать с полной уверенностью, занималась компания чистопробным мошенничеством или просто прогорела с подозрительной быстротой, но так или иначе стремительный ее крах повлек за собою трагическое разорение доверчивых акционеров. Это не было редкостью — в мутных волнах нечистых спекуляций гибло немало людей. Но лопнувшие пузыри корыстных иллюзий дали толчок напряженной фантазии. Сюжет этот затронул многое, что

накопилось в душе, виденные им «Казни» — страшные офорты Жака Калло — возбудили его изобретательность, и житейские беды лондонских обывателей реализовались в смешной и жуткой фантасмагории.

В гравюре Хогарта и в самом деле много от Калло, даже расположение фигур и групп, но суть его работы иная — все смещено и перепутано в созданном им удивительном мире. Обыкновенные горожане в кафтанах и париках, аллегорические чудища, любезные Хогарту еще по мастерской Гэмбла, звери, судьи, карлики, монахи, палачи. Директора «Компании Южных морей» кружат на увенчанной статуей козла карусели несчастных акционеров: клирика, проститутку, шотландского лэрда, чистильщика сапог, старуху. Дьявол зазывает покупателей в адскую свою лавку, у прилавка которой пастор, раввин и католический священник самозабвенно играют в «орлянку». Эгоизм колесует Честность, Подлость избивает плетью Честь, а равнодушная к жестокости полубезумная толпа мечется по площади у подножья колонны, чей постамент украшает надпись: «Памятник воздвигнут в память разрушения этого города «Компанией Южных морей» в 1720 году». От всей этой чертовщины веет не просто сатирой; не будь Хогарт еще так слаб в рисунке, не соедини он так наивно назидательную аллегорию с мрачной фантазией, впору было бы вспомнить сцены брейгелевского ада. Но Хогарт еще очень молод; то, что различает он в бедах маленьких людей большого города, он излагает с непоследовательной страстностью проницательного, но неумелого рассказчика, смешивая банальные сентенции с мудрыми наблюдениями. В гравюре страшное не пугает, колесование Честности — чистая риторика; пугает другое — то, что еще и Хогарт только начинал угадывать — бессмысленная и беспросветная суета огромного Лондона, извечное кружение сумрачной жизни, лишенной надежд, справедливости и добра.

Трагизм хогартовской эпохи был куда менее заметен, нежели бедствия войны времен Калло. И он не мог проявиться прямо, он проглядывал робко и невнятно сквозь анекдоты и назидательные обличения пороков, облекаясь то в тревожную пляску теней и линий, то в гримасу выдуманного чудовища, то в судорожные ритмы теряющей рассудок толпы.

ДЖЕНТЛЬМЕН, РИСУЮЩИЙ НА НОГТЯХ

Сам же Хогарт навряд ли задумывался над философской стороной дела. Он совершенно основательно полагал, что искусство должно прославлять справедливость и клеймить порок. Лондонцы немало смеялись над глупыми любителями легкой наживы, над азартными попами и директорами, крутящими карусель. Смеясь, они платили шиллинги, покупали гравюры и запоминали неизвестное прежде имя.

Надо ли говорить, что Хогарт радовался безмерно. И очень может быть, что даже подглядывал исподтишка, как в лавке на Нью-Гейт-стрит бойко распродавались его «Пузыри Южного моря», так же как и другая гравюра — «Лотерея», очень похожая и смыслом и сюжетом на предыдущую.

Тут мистер Хогарт, вместо того чтобы резать следующие гравюры, решает взяться за учение. Тому было, видимо, несколько причин. Во-первых, он презирал всякую эмпирику и обожал докапываться до смысла вещей, если эти вещи его интересовали. Он любил рисовать и хотел делать это осмысленно. Во-вторых, он понимал, что рисует еще очень плохо. А кроме того, когда даже очень талантливый человек в себе сомневается, перестает доверять собственной исключительности, он решает поступать «как все».

Так двадцатичетырехлетний Хогарт начал учиться в рисовальной школе, пышно именуемой «Академией» и возглавляемой мистером Вандербенком и французским живописцем месье Шероном.

За редкими и весьма драгоценными исключениями художественные школы той поры почти ничем друг от друга не отличались. Такова была и эта Академия на Сен-Мартинс-лейн, суетливой улице, что тянулась от хорошо известной Хогарту Крэнборн-стрит к обширной площади, еще не называвшейся, как теперь, Трафальгарской. Поступить туда мог каждый — плати должное количество шиллингов и рисуй, сколько душе угодно. Никаких откровений ученики здесь не слышали, но профессора добросовестно исправляли неточные линии и ошибки в анатомии, учили красиво класть штрих словом, известную пользу эти занятия могли принести каждому, даже будущей знаменитости.

Да и кто из художников не прошел через чистилище рисовальной школы с ее усыпляющим шорохом десятков карандашей, с ее затоптанным полом, усыпанным крошками черного от графита черствого хлеба! Из вечера в вечер видел Хогарт одну и ту же картину, склоненные над рисунками головы

— в париках дорогих и дешевых, порой и вовсе без парика, а иногда даже в треугольной шляпе с галуном, не снятой по рассеянности или от преизбытка самоуважения; с облупленных стен таращат пустые глаза гипсовые маски, в углу пылится слепок античного торса; несколько дюжин сальных свечей мутно горят под жестяным колпаком, распространяя тяжелый запах копоти и нагретого металла; сноп густого желтого света падает на унылую фигуру голого натурщика с целомудренно задрапированными чреслами. Он сидит перед стынущим камином в позе неудобной, даже не очень естественной, но вполне классической, он старательно напрягает мышцы, держась за специальные веревки, которые, разумеется, рисовать не полагалось. И хотя позы натурщиков очень походили на те, что любил писать столь почитаемый Хогартом Торнхилл, молодой человек вскоре пресытился академическими уроками. Он стал задирать нос. Он стал откровенно демонстрировать перед своими коллегами самые экстравагантные мнения. Кроме того, Уильям решил, что систематически ходить на занятия не стоит, поскольку он знает сам, как и чему следует учиться. И в этом последнем он был бесспорно прав. Но доказывал он свою правоту и свое превосходство с таким невыносимым фанфаронством и так обидно высмеивал ошибки товарищей, что часто вызывал всеобщее негодование, не лишенное, правда, доли почтительности, так как убежденность многое заставляет прощать.

Своих соучеников он обижал часто и большей частью несправедливо. Даже те, кто, чувствуя обаяние таланта Хогарта, прощали ему и апломб, и снисходительно поучительный тон, порой становились в тупик, слушая его сентенции. Происходило все это, очевидно, потому, что он старался изо всех сил объяснить то, что чувствовал, но понять толком не мог. Это, надо признать, вообще была черта для мистера Хогарта характерная. Он, например, яростно оспаривал на Сен-Мартинс-лейн необходимость копировать картины и гравюры старых мастеров. И даже много лет спустя он объяснял свое мнение так: «Глупый переписчик, который, переписывая «Потерянный рай» Мильтона, не пропустил ни единой строчки, имеет почти столько же права равняться с Мильтоном, как точный копиист картины Рубенса — с Рубенсом». Логики в этом рассуждении немного, сравнение плохое — всякому известно, что копирование картин — не переписка текста. И если аргументация юного Хогарта в Академии на Сен-Мартинс-лейн была в том же роде, то вряд ли он многих сумел обратить в свою веру. Склонность к обобщениям заставляла его выдавать за абсолют то, что годилось только для

него. Да, ему не нужно было копировать, такова была природа его редкого дарования, но в принципе своем копирование оставалось полезным занятием. Он уверял товарищей, что рисовать неподвижного, окостеневшего в нелепой позе натурщика — пустая трата времени, бессмыслица, забывая, что только для него это так, ибо другое он хочет рисовать, другого искать и добиваться. Он настолько отрицал пользу рисования в натурном классе и так пылко проповедовал «изучение натуры», не объясняя, впрочем, в чем именно это изучение состоит, что один из его однокашников высказался однажды в таком роде:

— По вашему мнению, мистер Хогарт, сэр, единственный способ хорошо рисовать — это не рисовать вовсе. И если бы вы вздумали написать руководство по плаванию, то запрещали бы ученикам влезать в воду, пока они не научатся плавать.

Этот эпизод рассказал впоследствии сам Хогарт. Нет сомнения, что были и другие случаи осмеяния его концепций, о чем ему не хотелось вспоминать. Как большинство талантливых людей, он был обидчив, вследствие чего задирал нос еще выше и высмеивал товарищей еще язвительнее.

Хогарт уже начинал понимать: поиски его не имеют аналогий, не похожи ни на что, ему известное. Он хотел видеть мир в его неделимом, сложном, взаимопроникающем, одновременном движении, хотел научиться изображать то общее, что совершенно неуловимо для художника, прилежно копирующего частность. Ведь и в «Пузырях Южного моря» главное — не в смешных или жутких подробностях, а в неясной догадке об общей трагедии сущего.

И вот, побуждаемый настойчивым желанием уловить нечто, для своего времени необычное, он старается всеми силами создать собственную систему наблюдения и изображения видимого мира. И как многое, что делал Хогарт, эта система выглядела со стороны непонятно и даже не вполне респектабельно.

В Лондоне, — как известно, к чудакам привыкли, а способность скрывать удивление англичане относят к числу национальных добродетелей. И все же многим казался странным этот молодой, в меру полный, маленького роста господин, неторопливо прогуливающийся в Сити. То есть в нем самом ничего странного не замечалось, костюм его отличался опрятностью, пряжки на башмаках блестели, парик был уложен аккуратными буклями. Но вел он себя не так, как подобает джентльмену: смотрел на некоторых прохожих с неприличным и даже вызывающим вниманием; затем, не сказав ни слова, поворачивался на каблуках, отходил куда-нибудь под арку ворот

и там сосредоточенно и торопливо царапал карандашом на ногтях левой руки. За спиной он слышал потом насмешки и даже ругань — мало кому приятно, когда его сначала разглядывают, а потом делают заметки на ногтях. Есть в этом нечто непередаваемо подозрительное и внушающее крайнее раздражение.

Хогарт к этому привык и не обращал внимания на гнев публики. Он настойчиво учился запоминать виденное с помощью простейших графических формул — двух-трех штрихов, определяющих движение и поворот фигуры. Потом торопился домой и, положив перед собою четвертушку бумаги, вглядывался в едва заметные черточки на ногтях, стараясь оживить в памяти намеки торопливого карандаша. И все эти палочки, кружки, запятые и зигзаги постепенно возвращали ему мгновенные, почти исчезнувшие впечатления — бидля с отвисшим брюхом, торопливо семенившего в Тампль, игравших мальчишек, вылезавшую из кареты рыжую леди с тщательно припудренными веснушками. Каждый штрих, каждое сочетание полустершихся иероглифов надо было внимательно разобрать, все вспомнить, и не только потому, что сами по себе были ценными эти подчас случайные впечатления, но более всего, чтобы научиться безошибочно читать самим созданную стенограмму, усовершенствовать ее, сделать послушным и безотказным инструментом, научиться записывать движения людей, как записывают музыку нотными значками.

А потом снова улица, весь процесс начинается сначала. Хогарт запоминает, что именно он недооценил, фиксируя движение, жест, и заново тщится различить черточки в фигурах людей, те линии, которые потом отметит он на ногтях, чтобы свести сложнейшее впечатление к простой комбинации нескольких штрихов.

И вот розовощекий, небольшого роста господин с хорошо вычищенными пряжками на башмаках продолжает свои прогулки, бесцеремонно разглядывая людей, и никто не подозревает, что в мозгу его идет адская работа анализа, отбора, запоминания, выбора самого главного, того, что через несколько часов станет драгоценным импульсом для воссоздания мимолетного образа. И понятно, что, приходя затем на Сен-Мартинс-лейн с больной от напряжения, пылающей головой, полной мыслей и впечатлений, которые решительно не интересовали его коллег, вдумчиво штриховавших тени на животе все того же натурщика, Хогарт смотрел на однокашников свысока, но и с горечью, ибо чувствовал себя изгоем, чувствовал, что его не понимают и понимать не хотят. Он был, в сущности, совершенно один со

своими странными теориями и системами; только в самом себе находил он поддержку. Быть может, именно тогда проявилось впервые в его характере мужество. Мужество быть самим собой.

Но он был, кроме того, очень молод и немножко собой любовался, и не только своим растущим и необычным умением, но и способностью озадачивать людей, сбивать их с толку. Он с удовольствием вносил смуту в тихие стены Академии, не забывая, впрочем, время от времени рисовать с натуры, понимая, что одними набросками ничему не научишься.

Вместе с тем крамольных идей, рожденных его красноречием на Сен-Мартинс-лейн, Хогарту показалось недостаточно. Он стал искать возможностей для совершения более сенсационных поступков.

МИСТЕР ХОГАРТ, МИСТЕР КЕНТ, СЭР ДЖЕЙМС ТОРНХИЛЛ И ЮНАЯ МИСС ДЖЕЙН

На этот раз он затеял скандал на целый Лондон. Скандал затянулся надолго. И, как обычно с Хогартом случалось, курьезные подробности этой истории несколько затмили ее вполне серьезную суть.

Не следует думать, что рисование на ногтях, рассуждения и споры, а также — временами — прилежное копирование натурщиков на Сен-Мартинс-лейн поглощали все время Уильяма Хогарта Напротив — большую часть дня он тратил на добывание насущного хлеба, на работу в собственной мастерской. Но миновали времена мистера Гэмбла и посудной геральдики. Хлеб он добывает художеством и чувствует себя от этого если и не всегда счастливым, то, во всяком случае, довольным.

Надо сказать, что художники, склонные к морализированию, редко увлекаются поисками новых пластических приемов. Хогарт же увлекался и тем и другим, часто сочетая все это воедино. И порой у него, как мы уже имели случай убедиться, получались очень любопытные вещи — как, например, «Пузыри Южных морей», хотя противоречий там не так уж мало.

А сам Хогарт? Никто еще не знает, что он вскоре станет знаменитостью, никто не пишет о нем в мемуарах, и уж подавно никто не интересуется тонкостями его душевной жизни. Его лицо на единственном автопортрете тех лет непроницаемо добродушно; ничто в нем не дает ключей к пониманию внутренней жизни художника, так непохожего на своих современников, а временами и на самого себя. Результаты его изощренных наблюдений над мимикой и жестами людей едва ли заметны в тех гравюрах, где, увлекаясь пафосом клеймения пороков, он становится более моралистом, чем художником.

Вот он режет гравюру «Маскарады и оперы», осуждая в праведном гневе дурные вкусы, царящие в искусстве. Его негодование благородно, он издевается над публикой, восхищающейся вульгарными зрелищами, над снобами, что сходят с ума от пения итальянской примадонны Франчески Гуццони, в то время как истинные ценности высокого искусства пребывают в позорном забвении. И чтобы это забвение показать, он рисует книги Конгрива и Шекспира, которые везут на тачке в лавку старьевщика. Все это чистосердечно, зло и даже забавно, но риторично до последней степени. Здесь начисто отсутствуют

тревожные и горькие мелодии, что мерещились в «Пузырях Южного моря».

На этой-то гравюре и существует деталь, которая относится к началу упомянутого скандала в глубине, на роскошной триумфальной арке, над заколоченной дверью в Академию художеств стоит фигура мистера Уильяма Кента, знаменитейшего живописца и архитектора, кумира богатых заказчиков и знатоков, любимца гостиных и законодателя моды в искусстве. У ног Кента почтительно распростерлись Микеланджело и Рафаэль Сам же Кент выглядел одновременно торжественно и глупо, то есть глупо вдвойне. Нетрудно понять, какую реакцию вызвала эта гравюра у почитателей прославленного художника, не говоря уже о самом мистере Кенте.

Кент был, что называется, модным художником. Он был мастером, профессионалом, но искусство его представляло собою квинтэссенцию того стиля, который много лет спустя стали называть «салонным». Его картины отличались многословием, претенциозностью и ослепительным отсутствием вкуса. Все то немногое, что способно в высоком искусстве задеть буржуа, то есть эффектные приемы, лежащие на самой поверхности творчества великих мастеров, Кент внимательно изучал и виртуозно использовал, чем и стяжал себе в лондонском свете славу едва ли не прямого наследника Рафаэля. Он брался за все — архитектурные проекты, эскизы модной мебели и карнавальных костюмов, статуи и картины выходили из его мастерской в ошеломляющем количестве.

Несоответствие славы и влияния Кента истинным его способностям было бесподобно.

Хогарту это казалось в высшей степени противным, и он отважно бросился в бой с могучим врагом. Но почему именно с ним, ведь не один Уильям Кент заслуживал столь суровой сатиры, были и другие.

Об этом говорили разное.

Во-первых, конечно, говорили о низкой зависти. Ну как же не поговорить об этом, ведь такое объяснение просто просилось на язык! Особенно друзьям обиженного Кента. И спорить с этим вряд ли стоит: быть может, Хогарт и завидовал славе бездарного, но осыпанного почестями живописца, видя в этой славе великую несправедливость, и был прав. Но суть дела заключалась, разумеется, не в этом, а в том, что в фигуре Кента сосредоточилась для Хогарта вся пошлость современного искусства.

Говорили, однако, и другое. Нападение на Кента было следствием близких отношений Хогарта с художником

Торнхиллом, давним недругом Кента. Это уже вопрос серьезный. И здесь придется сделать некоторое отступление.

Именно в том самом 1724 году, когда гравюра «Маскарады и оперы» появилась в продаже, Хогарт, окончательно бросив Академию на Сен-Мартинс-лейн, поступил в бесплатную художественную школу, основанную сэром Джеймсом Торнхиллом, тем Торнхиллом, чьи росписи в соборе святого Павла восхищали юного Уилли. В имени Торнхилла сохранилось и для взрослого Хогарта нечто возвышенное. Тем более что, и войдя в славу, получив первым среди английских живописцев право называться «сэром Джеймсом»[3], Торнхилл остался добрым человеком и не разучился видеть таланты не только собственные.

Недаром он открыл бесплатную школу, хотя был занят безмерно и уже не был молод.

В собственном своем доме близ Ковент-Гарден Торнхилл устроил нечто вроде мастерской времен Возрождения, где, работая вместе с учениками, открывал им постепенно секреты мастерства.

Торнхилл быстро оценил способности нового ученика, относился к нему с симпатией, а о Хогарте нечего и говорить — он сохранил детское восхищение знаменитым мастером. И это, кстати сказать, никак не свидетельствует о строгом вкусе и объективности Хогарта, ибо в конечном итоге сэр Джеймс хоть и был живописцем более серьезным, чем Кент, хоть и не был вульгарен и претенциозен, но все же оставался художником достаточно умеренных дарований. Однако, в отличие от Кента, Торнхилл не совершал постыдных поступков. Кент же совершал их с легкостью, благодаря чему часто выходил победителем в жизненной борьбе. Так незадолго до того, как появилась гравюра «Маскарады и оперы», Кент с помощью своего покровителя лорда Берлингтона перехватил у Торнхилла заказ на росписи в одном из залов Кенсингтонского дворца. Естественно, что сэр Джеймс не выносил Кента и завидовал его успехам, его гонорарам, его светскому блеску.

Понятно, что разговоры, которые Хогарт слышал в доме учителя, сильно настраивали его против бесчестного мистера Кента.

Дом Торнхилла так много значил для Уильяма Хогарта: это был первый в его жизни богатый, комфортабельный дом, с налаженным бытом, массою красивых вещей, собранных человеком не только состоятельным, но и знающим толк и в картинах, и в фарфоре, и в китайских редкостях, и в старинных табакерках — во всем том, что было непременным украшением всякого хорошего особняка. И конечно, вечерние беседы у

гаснувшего камина, бросающего багровые отблески на стаканы старого хереса, покойный уют просторной гостиной, неслышные шаги лакея в полосатом жилете — все это сильно способствовало тому, что слова и мысли Торнхилла делались весомыми и значительными для молодого человека. И ему, как это часто бывает, начинало, наверное, казаться, что так ласково относящийся к нему мэтр не может не разделять его, Хогарта, мыслей. Доподлинно известно и еще одно обстоятельство: именно в этом доме было впервые серьезно ранено сердце Уильяма.

Дочь Торнхилла, совсем еще юная мисс Джейн была, как рассказывают, хороша собою необыкновенно. К тому же она была дочерью учителя, что делало ее в глазах Хогарта почти сказочной принцессой. А общественное положение Хогарта было настолько незначительным, что никаких надежд питать он не мог. И потому легкая и романтическая влюбленность превратилась со временем в горькую и серьезную любовь.

Кент был врагом и соперником Торнхилла.

Хогарт глубоко Торнхилла почитал и был влюблен в его дочь.

Так можно ли, положа на сердце руку, настаивать на том, что неприязнь Хогарта к Кенту объясняется чисто художественными разногласиями?

И разве есть что-нибудь дурное в том, что на битву с Кентом Уильяма толкали равно любовь к женщине и преданность идее? Быть может, если бы не дом Торнхиллов, он ополчился бы не на Кента, а на кого-нибудь иного, ибо немало было в Лондоне скверных и преуспевающих художников. Но это уже не важно, куда существеннее то, что Хогарт рискнул вступить на трудный путь борьбы с человеком очень могущественным, на путь борьбы за искусство, которое он почитал настоящим. Не беда, что носителем настоящего искусства был тогда для него Торнхилл, это прошло со временем. А вот ненависть Хогарта к плохой и претенциозной живописи не проходила никогда.

Пока же он ведет скандальную войну против Кента.

АЛТАРНАЯ КАРТИНА В ЦЕРКВИ СВЯТОГО КЛИМЕНТА

Едва успел мистер Кент оправиться от очень неприятных ощущений, вызванных «Маскарадами и операми», как произошла новая беда.

Уже и эта гравюра чувствительно задела его самолюбие, и, что еще хуже, сильно позабавила его влиятельных покровителей, заказчиков и друзей. И хотя они разделяли негодование осмеянного гения и всячески поносили «этого наглеца, торнхилловского прихвостня Хогарта», все же капля иронии проникла в традиционное почтение к Кенту. Он уже не раз ловил на себе неприличные в светском обществе веселые взгляды, словно сравнивающие его фигуру с изображением на триумфальной арке, он уже угадывал в любой фразе мерзкие намеки. Словом, много было нехороших минут с тех пор в жизни мистера Кента. Но потом стало все понемногу забываться. И будто забылось совсем.

Но прошло меньше года, и новая гравюра того же самого «молодого негодяя» поступила в продажу. И она уже целиком была посвящена мистеру Кенту — точнее говоря, одной из новых его картин, с помощью которой он надеялся поддержать свою пошатнувшуюся репутацию.

То, что проделал Хогарт, было явлением в истории искусства невиданным. И скандал, разразившийся на этот раз, не шел ни в какое сравнение с только что утихнувшим. Это был скандал грандиозный и для любителей сенсаций просто восхитительный.

Хогарт сделал карикатуру на картину Уильяма Кента.

Эта картина совсем недавно висела в алтаре богатой церкви святого Климента в Вестминстере. Ничем особенным она не отличалась от обычной продукции этого художника. Ходили, правда, слухи, что сюжет картины показался публике уж чересчур невнятным, что многие и вовсе его не поняли — так безлики были писанные Кентом фигуры.

Хогарт придрался к случаю и решил внести ясность в запутанный вопрос. Он издал гравюру, в которой с дьявольской тонкостью спародировал картину, снабдив пародию такой надписью:

«Эта гравюра в точности повторяет ту прославленную алтарную картину в церкви святого Климента, которая по приказанию лорда лондонского епископа была снята, дабы положить конец спорам и пари между прихожанами относительно

замысла художника. Для удовлетворения зрителей здесь имеется подробное объяснение этого замысла, смиренно предлагаемое в качестве подписи к оригиналу. Это даст возможность вернуть картину на место, благодаря чему шестьдесят фунтов, милостиво заплаченные прихожанами, не будут безвозвратно потеряны».

Этого Хогарту показалось мало.

По всей гравюре он расставил литеры, согласно которым к каждой детали картины давалось объяснение такого рода:

«A. Орган.

B. Ангел, на нем играющий.

C. Самая короткая часть руки.

D. Самая длинная часть руки.

E. Ангел, играющий на арфе.

F. Внутренняя сторона его ноги, но которой именно — правой или левой, — еще не удалось установить.

G. Рука, играющая на лютне.

H. Другая нога, предусмотрительно отсутствующая, чтобы дать место арфе…»

И далее в том же духе.

Одних надписей было достаточно, чтобы вконец унизить Кента. Но главное все-таки заключалось не в тексте, а в самой гравюре. Надо было обладать непревзойденной точностью глаза и редкостной чуткостью к фальши, чтобы так беспощадно оголить роковые слабости картины и воссоздать их резцом с невиданным сатирическим блеском Все то, что в картине было скрыто бойкостью кисти, банальной живописностью драпировок, яркостью приятных красок — беспомощность композиции, вялость рисунка, безвкусица и слащавость, — все убожество работы Кента обнажилось в полном своем бесстыдстве.

Такого убийственного позора не знал не только знаменитый Кент, но и вообще ни один художник славного города Лондона. Долгие годы потом простояла картина в старой санкристии церкви святого Климента, а позже, как говорит молва, служила декорацией музыкальной комнаты в таверне «Короны и якоря» на Стренде.

Можно только удивляться, что Кент, великий Кент, художник, принятый при дворе и имеющий множество влиятельных друзей, почти не пытался свести с Хогартом счеты, хотя и имел на то немало возможностей. Видимо, где-то в глубине души Кент понимал или хотя бы догадывался, что раздувать историю не стоит; пристальное, освещенное сатирой Хогарта внимание к его живописи могло привести к результатам для него печальным. Да и вообще — что может сделать человек, оказавшийся смешным?

Но ненависть к Хогарту Кент сохранил навсегда. И до

последних своих дней он делал все, что от него зависело — а зависело от него многое, — чтобы ни один королевский заказ не был доверен обидчику.

Сэр Джеймс мог торжествовать. Если он и не был прямым вдохновителем Хогарта, то все равно радовался посрамлению соперника. А юная Джейн стала смотреть на Уильяма, как на рыцаря, защитившего честь фамильного герба.

Но каковы бы ни были сопутствующие этой истории обстоятельства, главным остается то, что Хогарт первым начал воевать с безвкусием и эпигонством в живописи и пользовался в этой борьбе оружием искусства. История подобных событий не знала.

Впрочем, ей еще многое предстояло узнать от мистера Уильяма Хогарта.

«ГУДИБРАС», «ГУЛЛИВЕР» И ВЫСОКАЯ ЖИВОПИСЬ

Разумеется само собою, что чрезвычайные события происходили в жизни Хогарта с известными перерывами, порой достаточно продолжительными. Так случилось и после большого шума по поводу карикатуры на картину Уильяма Кента. Два года Хогарт не тревожил общественное мнение и почти позволил Лондону о себе забыть.

Он усердно работал, читал книги, гулял по улицам, рисуя, как прежде, на ногтях. Вздыхал по мисс Торнхилл; но уже, надо признаться, не совсем безнадежно, поскольку замечал робкие знаки растущей благосклонности.

Но дела его шли неважно, он не умел с угрюмой безотказностью ремесленника изготовлять необходимое для безбедной жизни количество гравюр, резьбу же по серебру забросил почти полностью. Сестры его вынуждены заботиться сами о себе — они открывают жалкое подобие белошвейной мастерской, и единственно, чем Хогарт может им помочь, — это изготовлением великолепной коммерческой карточки с гербом, затейливыми украшениями и целой сценой, изображающей процветающую мастерскую Мэри и Энн Хогарт.

Нельзя сказать даже, что он бедствует, временами он гордый обладатель полудюжины соверенов, но порой у него в кармане нет и фартинга. И он никогда не знает, что будет завтра.

И «О, Лорд!» — как восклицают англичане, обращаясь к своему богу, — чего только не приходилось гравировать Хогарту ради заработка — рекламные карточки, приглашения на похороны и на бенефисы, рисунки гербов, планы, карты, картинки к ученым трактатам и даже пособия для обучения новобранцев владению пикой и алебардой.

Но печальнее всего, что сам он по-прежнему не знает, что ждет от самого себя. Он принимается иллюстрировать книги — это все же ближе к искусству, чем гравирование солдатиков с копьями. У него сохранились некоторые, завязанные еще отцом, связи с книгоиздателями и книготорговцами. Но, видимо, и это занятие для него не более чем заработок. К тому же выбирать не приходилось. Он иллюстрировал и Апулея, и Обри де ла Монтре, и столь почитаемого в то время Самуэля Батлера. Большею частью иллюстрации Хогарта посредственны, а некоторые откровенно заимствованны, как, например, гравюры к батлеровскому «Гудибрасу». Конечно, он не занимался плагиатом

но своему желанию, просто издатели требовали повторения традиционных композиций. Но и позже, делая картинки к следующему изданию «Гудибраса», Хогарт ничего особенно интересного не придумал.

Кроме историков литературы, мало кто помнит теперь об этой поэме, некогда модной и сильно занимавшей умы. Ослепительная проза Свифта, романы Филдинга заставили забыть робкую и неуклюжую сатиру Батлера и его героя — неудачливого проповедника-пуританина Гудибраса, хотя и не уступавшего в ханжестве Тартюфу, но так и не обретшего бессмертия мольеровского героя. Да и хогартовский Гудибрас ничуть не интереснее литературного персонажа, он откровенно придуман, он слишком нелеп, чтобы быть смешным по-настоящему, он подобен истории забавной, но скучно рассказанной. Склонность Хогарта к подробной описательности сказалась на этот раз губительно — подробности в иллюстрациях были просто пересказом уже описанного события. И все же в гравюрах к «Гудибрасу», особенно в тех, где главные герои отодвинуты на задний план, а весь лист заполняют подсмотренные в жизни фигуры, вновь дает себя знать проницательность художника, ощущающего горестную изнанку смешного.

В сущности, смешного вокруг было немного, и пьяные проходимцы, теснившиеся вокруг Гудибраса на иллюстрациях Хогарта, были куда миролюбивее и добродушнее, чем тот темный и озлобленный люд, что населял никому неведомые подвалы нищих кварталов огромного Лондона. По утрам к берегам Темзы прибивало тела зарезанных; нищета, озлобление и невежество побуждали людей к жестокости и алкоголю; джин начинал теснить доброе английское пиво: можно было напиваться быстро и дешево. Там, где теперь Британский музей, а в ту пору мирно росла зеленая трава, находили окоченевшие трупы джентльменов, заколотых шпагой соперника или вспыльчивого сотрапезника. Еще были в ходу публичные казни — зрелища, приучавшие народ к холодному и гнусному любопытству; в грязных сточных канавах рядом с изувеченными телами жертв ночных потасовок находили брошенные за ненадобностью листки «Добрых предостережений против ругани» — жалкого воззвания, издаваемого Обществом для исправления нравов.

Конечно, Хогарт был человеком своего века, многое он воспринимал как печальную неизбежность, но не видеть горестных парадоксов не мог. Он знал и помнил, что недавно казненный Джонатан Уайлд, глава гигантской организации воров и бандитов, был до своего разоблачения почтенным членом

муниципалитета; знал, что страсть к алкоголю и в высших слоях общества была так сильна, что судьям запрещалось заседать после обеда во избежание решений, продиктованных скорее кларетом, нежели справедливостью. И подобно Гудибрасу, Хогарт взирал на окружающий мир в некоторой растерянности, чувствуя глухое неблагополучие доброй старой Англии, и чувстве это звучало под сурдинку в иных его иллюстрациях.

Нет, он еще далек от того, чтобы судить свое время, он судит — и то изредка — лишь случайные его гримасы, но уже давно он занялся изучением жизненных бед и не оставляет этого занятия, даже делая гравюры для книг.

Случалось, правда, что его иллюстрации обретали остроту, от книги едва ли зависящую.

В октябре 1728 года издатель Бенджамин Мотте выпустил «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей». Книга произвела сенсацию, за два месяца Мотте напечатал несколько тиражей. Для каждого более или менее догадливого читателя в «Гулливере» была россыпь рискованных политических намеков, желчная и безжалостная насмешка над человечеством. И хотя глубинная философия романа еще ждала своего часа, чтобы полностью стать понятной людям, успех уже теперь был несомненен. Никто не знал, кто написал книгу, даже сам издатель. Он нашел рукопись на пороге своего дома, а предварительные переговоры вел с ним в письмах мифический друг Гулливера Ричард Симпсон.

Тем более Гулливер казался лицом реальным (хотя и изрядным фантазером) и вошел в жизнь как ее полнокровный участник и придирчивый критик.

Хогарт не успел или не дал себе труда задуматься над истинным смыслом книги. Он отнесся к роману с той же непринужденной свободой, с какой Свифт — к реальности. Хогарт додумал книгу. И сделал не вполне приличную гравюру: в наказание за то, что Гулливер потушил в королевском дворце пожар способом, хорошо известным читателям, лилипуты ставят осквернителю монаршьего жилища клизму.

И хотя юмор гравюры сам по себе не слишком хорошего вкуса, оправданием столь неожиданному сюжету служит идея политическая. Под Гулливером подразумевалась Англия, спасшая себя тоже не совсем пристойным способом — признанием Ганноверской династии и поддержкой министра-взяточника Уолпола. Вполне вероятно, что замысел иллюстрации не принадлежал самому Хогарту — слишком уж запутана была аллегория. Но все же это была первая политическая карикатура

Хогарта.

Сам же он по-прежнему далек от того, чтобы понимать собственные устремления, он озабочен заработками и жизненной суетой. Давно замечено, что даже очень талантливые люди часто склонны добиваться успеха отнюдь не в той области, к которой предназначила их судьба; Хогарт не был исключением. Сказанное относится, впрочем, не столько к иллюстрациям, сколько к писанию больших, торжественных картин, подобных тем, которые возбуждали его воображёние еще в детстве. Обидно думать, что этот человек, умевший мыслить независимо и дерзко, потратил бездну времени на смертельно скучные картинки, давно забытые даже самыми искренними его почитателями. Где-то в глубине его оригинального и острого ума, на дне гордой и упрямой души прилипла банальная мыслишка, что только большая, написанная на многозначительный сюжет картина достойна называться искусством.

Если Хогарт и пробовал писать маслом до 1724 года, то есть до поступления к Торнхиллу, то об этом решительно ничего не известно. Надо полагать, что первые серьезные уроки живописи он получил именно от сэра Джеймса и что первые его опыты были вполне в духе учителя. Недаром же Торнхилл вскоре пригласил Хогарта помогать ему в работе над росписью одного особняка.

И вот Хогарт, глумившийся над Кентом, над застоявшимся, как старое болото, академическим искусством, пишет свои первые картины с утомительной традиционностью. Он скован вкусами времени, им самим осмеянными, и еще не подозревает, что здесь начинается незримая и ему неведомая трагедия его художнической судьбы.

Пока же он наслаждается новым открывающимся ему миром живописи, ощущает физическую, чувственную, одним живописцам ведомую радость от упругого прикосновения напитанной краской кисти к тугому холсту; открывает сочетания тонов, вдруг ударяющие по нервам, как напряженный музыкальный аккорд, изучает мудрые законы смешения красок, лессировок, подмалевков, всей сладостной кухни живописного ремесла.

И видимо, не придает никакого значения тем рисункам и живописным эскизам, которые делает с легкостью и свободой, несовместимой, по его понятиям, с серьезным искусством.

Ведь не зря же рисовал он на ногтях, не зря с маниакальным упорством вглядывался в людские повадки, в мир запутанный и ничем не напоминающий тот, что писали на картинах.

ХОГАРТ НАЕДИНЕ С САМИМ СОБОЙ

Время сохранило несколько набросков сепией и тушью, совсем не отвечающих привычному представлению о работах Уильяма Хогарта. Хотя, быть может, именно здесь он был более всего самим собой, даже если и не отдавал себе в том отчета.

Ученые относят эти рисунки к началу 1720-х годов или к их середине, справедливо утверждая, что некоторая неловкость рисунка говорит об отсутствии опыта и умения, а значит, о молодости художника. Спорить с этим нет никаких оснований, но все же хочется видеть в этих маленьких — не более десяти дюймов в длину — альбомных листах нечто более значительное, чем просто юношеские опыты. Наброски эти — плоды мгновенных и напряженных наблюдений, которые так занимали Хогарта; возможно, он рисовал их, как и сотни других, не сохранившихся, вглядываясь в бледные следы карандашных штрихов на ногтях левой руки. Один из этих рисунков изображает игру в шашки, случайно подсмотренную сцену в кофейне — месте, дававшем пищу самым занимательным наблюдениям.

О лондонских кофейнях можно было бы писать поэмы. Лондонские кофейни XVIII века, знаменитые «кофи-хаузиз» — кофейные дома, средоточие пустых и мудрых споров, поучительных бесед и философских дискуссий, политических баталий и светских сплетен! Кофейни считали сотнями на разные вкусы и кошельки. «Виндзор» на Черинг-Кросс славилась отличным горячим шоколадом, кофейня Ллойда — свежими торговыми новостями, «Треби» — благочестием, там собирались священники и богословы. Аристократы хаживали к Уайту на Сент-Джеймс-стрит, тори встречались в «Кокосовом дереве», ученый люд — в «Греческой кофейне». Не в пример «пабам» — пивным лавкам — алкоголь в кофейнях не подавался, и умы, возбужденные лишь густейшим мокко и табачным дымом, не теряли остроты, отпущенной им природой.

Для Хогарта кофейни были золотым дном, и немало их завсегдатаев оставили следы на хогартовских ногтях. Были, однако, и такие кофейни, где он слушал не меньше, чем рисовал, — например, у Уилла — рядом с особняком Торнхилла, и у Баттона — там собирались его старшие коллеги — живописцы, писатели и поэты. Как раз у Баттона, как говорят, он и подсмотрел своих игроков в шашки. Эта немудреная сцена и впрямь нарисована менее тщательно, чем фигуры из «Пузырей Южного моря», в ней нет никаких особенных психологических тонкостей, и линии в ней неуклюжи и лишены элегантности,

требуемой вкусами времени.

И в этом — неотразимое обаяние рисунка. Ничто не стояло между рукой Хогарта и бумагой, он не оглядывался на образцы и не заботился об академической правильности форм, не старался ни на кого быть похожим, хотел выразить пером только свое. Он ничего не доказывал, никого не собирался смешить, просто реализовал собственное видение, не заботясь о мелочах и заранее прощая себе ошибки в рисунке. И вот тогда-то, в угловатых и свободных штрихах, в вольном ритме пятен коричневатой сепии выступило то, что именно задело глаза и мысль Хогарта, то, как он увидел жест или гримасу человека. Многое он не дорисовывает, ему неинтересно рисовать ноги стоящего у стола человека, он не смотрел на них и их не увидел. Он рисовал лишь самое существенное И сохранил для потомков свидетельство того, что тревожило его любопытство и занимало разум.

Нет, конечно, это совсем не шедевры Хогарта, рисунки полны недопустимых ошибок, которых он старался потом не повторять; ведь в ту пору ни зрители, ни даже сам художник не могли оценить правду, не похожую на привычное искусство, не могли оценить выразительность, рожденную импровизацией и истинно артистичным презрением к принятым правилам рисования.

Но Хогарту суждено было слишком далеко обогнать свое время, чтобы он мог обогнать его во всем. Он мало сделал рисунков, где полностью был самим собою. Никто не мог сказать ему, что именно здесь более всего настоящего хогартовского таланта, чтобы это понять, надо быть человеком совсем другой эпохи.

Столь же неожиданные вещи Хогарт пишет маслом, и это тоже удивительно — ведь обычно он восхищался картинами, далекими от всякой приблизительности и незавершенности.

Кто возьмется объяснить, как мог появиться в начале XVIII века такой холст, как «Консультация медиков»? Можно, конечно, угадать в нем руку будущего знаменитого сатирика — фигуры лекарей и едва намеченные» х лица выглядят забавно, можно при желании увидеть здесь занятную жанровую сценку. Но откуда у юного еще Хо гарта такая безошибочная небрежность мазка, такая элегантная резкость тональных контрастов, такая артистичная свобода густых цветовых пятен? И это совершенно необычное для живописи хогартовской поры несомненное ощущение единства, цельности сущего: вибрация сумрачного воздуха, темно-прозрачные тени, серебристые отблески пудреных париков, впечатление сцены, возникшей на полотне с такой же мгновенной остротой, как возникает в воображении отчетливое, хотя и лишенное пустых деталей воспоминание.

И кажется, не будь здесь долгополых кафтанов и кружевных манжет, такой эскиз мог бы написать художник, живший лет на полтораста позже Хогарта.

Но каким бы языком ни говорил Хогарт сам с собою, он должен был говорить со зрителем на языке своей эпохи, и прежде всего потому, что сам считал признанные в его время художественные приемы гораздо более профессиональными, чем те, которыми пользовался «для себя». В этом не было ни позы, ни самоотречения: время для подобной живописи еще не пришло.

Но как бы то ни было, Хогарт такую живопись создал. И за сотнями картин и гравюр, проникнутых грациозной иронией и горьким сарказмом, за потоком обессмертивших его сатирических серий жило трепетное и смелое искусство, с робкой отвагой заглянувшее в будущее.

Сам же мистер Хогарт всему этому никакого значения не придавал, будучи занят иными, гораздо более серьезными делами.

ХОГАРТ VERSUS МОРРИС[4]

Дела эти заключались в том, что Хогарт — на этот раз помимо своей воли — оказался втянутым в очередную скандальную историю. Она началась в 1727 году, том самом, когда на престол взошел Георг II. С тех пор в жизни Уильяма Хогарта вновь наступила полоса бурных событий, продолжавшаяся несколько лет.

Началось все с того, что некий мистер Джошуа Моррис дал Хогарту заказ на эскиз гобелена «Стихии земли». Договор предусматривал гонорар в тридцать фунтов стерлингов — сумма по тем временам немалая, — примерно такое жалованье получал за полгода армейский офицер. Это был первый столь солидный в материальном отношении контракт, и Хогарт очень старался. Надо полагать, что это произведение было написано с отменной аккуратностью и совсем не напоминало смелые живописные опыты, которыми он занимался наедине с самим собой.

И вот, когда работа была закончена, мистер Моррис заявил, что оговоренную цену он платить не станет. То есть он ничего не имеет против самой картины, но, заключая договор, он, дескать, думал, что заключает его с живописцем. А мистер Хогарт, оказывается, гравер. Так что рассчитывать на тридцать фунтов ему не стоит.

Мистер Хогарт взбеленился.

И было от чего. Все, что говорил Моррис, этот невежда, этот жалкий любитель, свидетельствовало о его тупости и ограниченности! Почему его, Хогарта, ученика прославленного Торнхилла, не хотят считать живописцем? И какое, черт возьми, отношение к качеству его работы имеет то, как он называется — живописцем или гравером?

Кроме того, Хогарт знал цену деньгам и не хотел ни в коем случае отказываться от тридцати фунтов.

Этого было мало. Он не впервые сталкивался с унизительным бесправием художников. Их не охранял закон, у них не было ничего, что защищало бы их интересы. Уже не раз Хогарт видел в витринах магазинов скверные повторения собственных гравюр, продававшиеся по дешевке и, естественно, отбивавшие у него покупателей. И сделать пока ничего не мог.

У него было сильно развито чувство справедливости. И хотя на этот раз он защищал собственные свои интересы, он отстаивал и принцип. Можно было бы вспомнить, правда, английскую пословицу, утверждающую, что «благотворительность начинается с собственного дома». Но, как будет видно в дальнейшем, Хогарт

заботился о чести и достоинстве художника именно как о принципе.

Итак, он подал в суд. «Хогарт versus Моррис».

Это было довольно рискованное предприятие, сулившее большие расходы и маловероятный выигрыш, так как формально Моррис имел все преимущества на своей стороне. Хогарт действительно считался гравером, ибо держал граверную мастерскую и сам себя называл именно так в своей коммерческой карточке.

В мае 1728 года состоялся процесс. История не сохранила его драматических подробностей, что очень жаль, так как речь Хогарта на суде наверняка была чрезвычайно занимательна. Вряд ли английские судьи, даже многоопытный председатель окружного суда, разбиравший дело, встречались когда-либо со столь щекотливой ситуацией. Известно, что английское право, опирающееся главным образом на «прецеденты», стремится к поискам в судебных архивах и сводах законов подходящих к случаю аналогий. Здесь никаких прецедентов не было и быть не могло.

Судьям приходилось решать вопросы, в которых они не понимали решительно ничего.

У Хогарта были роскошные свидетели. Во-первых, сам Торнхилл при всех своих регалиях и званиях, сэр Джеймс Торнхилл, член парламента, придворный художник, автор росписей в соборе святого Павла.

Сэр Джеймс, принеся присягу на библии, заявил с приличествующей случаю торжественностью, что мистер Хогарт пишет отличные картины, пишет их уже давно, помогает и ему, Торнхиллу, в больших росписях и является, без сомнения, живописцем.

Это произвело большое впечатление на судей и на публику.

Затем выступил президент Академии на Сен-Мартинс-лейн мистер Вандербенк и полностью подтвердил сказанное достопочтенным сэром Джеймсом, членом парламента.

Все это, кстати сказать, лишний раз свидетельствует, что какие-то (до нашего времени не дошедшие) картины Хогарта уже пользовались некоторой известностью.

Словом, мистеру Моррису пришлось на суде туго. Не только формальная, но и принципиальная победа была на стороне Хогарта — он заставил всерьез заговорить о правах художника. Он доказал устами уважаемых и известных живописцев, что и сам принадлежит к их числу. Все это значит, что его уже тогда считали мастером незаурядным. И это было правильно со всех точек зрения, потому что именно в тот год Хогарт заставил

заговорить о себе не только как об авторе остроумных гравюр, но и как о живописце, обратившемся к совершенно не виданной до той поры теме.

Уже было сказано, что начиная с 1727 года его жизнь стремительно ускорила свое движение. События следуют одно за другим, сплетая судьбу Хогарта с самыми разнообразными людьми и происшествиями.

Много лет спустя Хогарт писал в автобиографии: «Я решил создать на полотне картины, подобные театральным представлениям…» Но он не написал, что одной из первых его картин было просто-напросто изображение театрального представления, причем представления в ту пору, пожалуй, самого знаменитого, память о котором жива и посейчас, — «Оперы нищих» Джона Гэя.

«ОПЕРА НИЩИХ»

По молодости лет, как уже говорилось, Хогарт не оценил «Гулливера» или просто не прочел его как следует. И конечно, он не знал даже имени автора, так как «Гулливер» издан был анонимно и мало кто догадывался, что автор столь дерзкой и возмущавшей умы книги — декан дублинской церкви святого Патрика, достопочтенный Джонатан Свифт. Однако именно этот великий человек, мизантроп, философ и мудрец, наделенный ледяным и блистательным юмором, подсказал поэту Джону Гэю сюжет «Оперы нищих» удивительной пьесы-баллады, положенной на музыку Иоганном Пейпушем.

Свифт совершал в своей жизни немало странных поступков, любил парадоксы, порой мрачные. Он, например, вполне серьезно уговаривал Гэя — беспутного сластолюбца — стать священником. И он же придумал идею «Оперы нищих» — крамольного произведения, снискавшего затем известность не меньшую, чем сам «Гулливер».

«Гулливер» философичен, его связи с действительностью сложны и не всегда уловимы, явные политические намеки переплетаются в нем с рассуждениями почти абстрактными, с непреходящими общечеловеческими идеями. «Опера нищих» — откровенный и злободневный памфлет, трогательный и остроумный, романтический и приправленный легкой горечью.

Джон Рин, знаменитый театральный антрепренер, сын не менее знаменитого Кристофэра Рича, был мастер ставить эффектные и пышные пантомимы. На сцене Линколнс-Инн-Филдс происходили великолепные превращения, сверкали фейерверки, рушились дворцы и кружились хороводы. Все это очень нравилось публике, но не шло ни в какое сравнение с громоподобным успехом «Оперы нищих»[5].

И если «Гулливер» пока еще оставался Хогартом по-настоящему не замеченным, то «Опера нищих» покорила его сразу же. Она была проще, поэтичнее, она шла на сцене в блеске свечей, с превосходной музыкой; и играли ее чудесные лондонские актеры — Лавиния Фентон, Нипели, Уокер.

То был прелестный спектакль, и он взбудоражил весь Лондон, причем более всего обилием вольнодумных идей и рискованных намеков.

Конечно, зал буквально содрогался от хохота, когда веселый многоженец Макхит в тюрьме, узнав, что собрались все его жены, произносил знаменитую фразу:

— Как, еще четыре жены? Это слишком. Слушай, скажи

стражникам, что я готов к казни…

Но зрители наиболее проницательные смеялись над другим. Хотя вся история происходила в обществе бродяг, проходимцев и просто воров, в действующих лицах нетрудно было различить черты многих высокопоставленных особ, а в ситуациях пьесы — связь с нынешней английской реальностью. Тем более что один из главных героев спектакля — Пичем — сильно напоминал главаря лондонских бандитов Уайлда, заседавшего, как говорилось уже, в свое время в муниципалитете. Но еще больше, чем Уайлда, Пичем — этот пройдоха и вор — напоминал всесильного сэра Роберта Уолпола, графа Орфордского, премьер-министра Соединенного королевства, главу партии вигов — иными словами фактического правителя Англии.

Так что зрителям было и над чем посмеяться и над чем подумать. Слова, что произносились на сцене, звучали обвинением: «В низах общества гнездится столько же пороков, сколько и в верхах, но бедняков за эти пороки наказывают». «Малого вора вешают, а большого чествуют» — так говорили герои пьесы, вызывая в зале и смех, и овации, и восторженные крики, и смущенный гул.

Тем, на кого намекала пьеса, пришлось не сладко. Надо было как-то выбираться из неудобного положения. Премьер-министр сделал это довольно элегантно: он подчеркнуто долго аплодировал песенке о взятках, явно адресованной ему; потом встал и громко попросил спеть ее еще раз. Сэр Роберт умел владеть своими чувствами и был вполне джентльменом, что, впрочем, не мешало ему оставаться взяточником.

Находчивость премьера не спасла Лондон от скандальных и подрывающих почтение к правительству идей, проповедовавшихся со сцены Линколнс-Инн-Филдс. К тому же большая часть самых пикантных намеков была вложена в куплеты веселых песенок, которые сами запоминались и распевались по всему городу.

Так на театральной сцене возникла перед Уильямом Хогартом одна из тех фантасмагорических картин, которые увлекали его воображение еще в пору «Пузырей Южного моря». Здесь все было не совсем настоящее, и в этом ненастоящем мире обличалась несправедливость, которую еще не отчетливо, но тяжело ощущал Хогарт. И все это выражалось и словами, и точными, как рисунки Калло, жестами актеров и мастерской — по тем временам — постановкой Рича.

Одним словом, мысль была реализована в отточенной и эффектной форме, реализована зрительно.

Не раз уже — особенно в восемнадцатом столетии — театр

становился неким связующим звеном между реальной действительностью и живописью.

Идеи и мысли эпохи, порой недоступные художникам, именно в театре соединялись в неделимое целое с остротой зрительного впечатления.

Актеров рисовал Калло, столь любимый Хогартом.

Актеров рисовал и писал Антуан Ватто, для которого, кстати сказать, действительность так и осталась чуть-чуть сценой, где медлительно разыгрывалась грустная комедия жизни.

И Хогарт тоже принялся писать «Оперу нищих».

Это было чертовски заманчиво по тысяче причин. Необыкновенно интересно писать то, что захватило зрение и мысль. Необыкновенно интересно писать жизненную драму, когда она более чем реальна, то есть уже живет в искусстве. Наконец, «остановить» спектакль, сохранить его и сделать достоянием живописи. И вместе с Гэем и актерами драться на стороне добродетели.

К тому же — и это, наверное, было главным — Хогарт уже видел в этом пути новые для себя возможности.

Сказать, что он просто написал актеров на подмостках или сцену из спектакля, нельзя, хотя есть на картине и кулисы, и декорации, хотя лица артистов портретны, а расположение групп и фигур, как говорили современники, точно повторяет один из эпизодов третьего акта пьесы. Дело обстоит сложнее. Нельзя, конечно, не восхищаться зрительной памятью, позволившей художнику с такой точностью изобразить спектакль, ведь трудно вообразить, что артисты имели время и охоту ему позировать. Но главное заключается в том, что Хогарт, написав «Оперу нищих» и погрузившись с восхищением и любопытством во все удивительные тонкости театральных мизансцен, стал постепенно создавать в собственном воображении свой живописный театр с декорациями, артистами и множеством трагикомических коллизий.

Ведь уже «Сцена из «Оперы нищих» скомпонована по законам живописи, действие ее развертывается в спокойной и ясной для зрителя последовательности, жесты актеров читаются с абсолютной ясностью, в мягком ритме чередуются темные и светлые пятна, театральное искусство непринужденно переливается в формы искусства изобразительного и застывает в них, обретая выразительную и вечную неподвижность.

Однако, несмотря на скандальную злободневность пьесы Гэя, в картине Хогарта нет никакой сатирической остроты, она изображает момент скорее мелодраматический — перевести жгучую иронию драматургии в краски и линии оказалось не

простым делом. И самым естественным следствием этого первого опыта стало желание Хогарта самому сочинять «пьесы» для своих картин. Тут и начинает он «создавать на полотне картины, подобные театральным представлениям».

С тех пор мольберт Уильяма Хогарта превращается в сцену, где волею его фантазии разыгрываются смешные и грустные истории, где действие почти всегда замкнуто в тесные стены сценической коробки, где жесты персонажей подобны отточенным на бесчисленных репетициях жестам актеров. Он творит как режиссер, и хотя пьесы его немы и неподвижны, он без конца ищет единственно важную мизансцену, придумывает бесчисленные подробности, заставляет своих актеров найти и сохранить должное выражение лица — немую интонацию непроизнесенной фразы.

Можно было бы при желании назвать все эти картины Хогарта просто жанровыми полотнами — мало ли таких вещей писали голландцы или фламандцы. Там тоже было великое множество подробностей, и точность жестов, да и живопись была такая, до которой молодому Хогарту было еще очень-очень далеко. Но справедливость требует признать, что в «театре Уильяма Хогарта» ставились серьезные пьесы. Горечь современности, звучавшая в мелодиях «Оперы нищих», мало-помалу превращалась под кистью Хогарта в нечто совершенно новое. И хотя он продолжал еще некоторое время писать сцены из театральных постановок, вскоре он занялся сочинением собственных спектаклей. И даже «Оперу нищих», так его восхитившую, Хогарт позволил себе спародировать, превратив действующих лиц ее в зверей и предоставив каждому зрителю самому решать, в чем смысл этой туманной, но забавной аллегории.

Затем наступает 1729 год и с ним новые интересные события.

ФЛИТ

На этот раз события переплетаются настолько тесно, что сохранить последовательность изложения едва ли возможно.

Начало года ознаменовывается для Хогарта прежде всего делами личными. Именно тогда достиг критической точки первый и единственный в его жизни настоящий роман, роман долгий и робкий — ведь он тянулся уже пять лет. Никто не знает, когда и куда прибегала на пер вые свидания прелестная, напуганная собственной смелостью девочка, какие клятвы шептал ей забывший о своей обычной уверенности живописец. Доподлинно известно только то, что зимой 1729 года чувства мисс Джейн настолько возобладали над здравым смыслом и дочерней покорностью, что она твердо решила принадлежать только Уильяму Хогарту, чего бы ни стоило ей это безумное решение.

Если бы время сохранило хоть единственное письмо, хотя бы торопливую записку, нацарапанную дрожащей рукой и переданную украдкой, как украсило бы несколько подлинных слов рассказ о самых поэтических днях Уильяма Хогарта! Но ничего не осталось с той поры. Да и были ли они вообще, эти записки? Только фантазия может помочь и автору, и читателю представить себе длинные вечера в торнхилловском доме, томительные взгляды за семейным столом, случайные минуты наедине, повергавшие влюбленных в счастливое смущение. Словом, много можно вообразить такого, что давно уже украшает самые трогательные страницы Филдинга и Ричардсона.

К сожалению, никаких связей между лирическими чувствами Хогарта и его работой не удается уловить, хотя они не могли не существовать, эти тонкие и интереснейшие связи.

Хогарт отнюдь не был натурой романтической там, где это не касалось искусства или хотя бы размышлений о нем.

А в эти месяцы начала 1729 года весь отпущенный ему природой запас лирических чувств он израсходовал с мгновенной пылкостью. Ведь то были дни, когда каждый час наполнен горячим смыслом, когда даже самый сухой человек меняется и делается иным, чем обычно Но ничем не отмечено это время в творческой биографии художника Хогарта. Быть может, большая, чем обычно, обнаженность чувства, проступившая в одной из его картин, дает едва уловимый намек на некую встревоженность души Бернс не случайно писал о «струнах счастья», способных порой «звучать скорбью». Но нельзя забывать, что это совпадение может быть чистой случайностью, — а, впрочем, кто знает?

Так или иначе той самой зимой Хогарт принимается за картину на совершенно необычную для тогдашней живописи тему. Это уже не театр, не фантастическая и мрачная сатира, не случайная сцена, пленившая художника неожиданностью чисто зрительного впечатления. Это реальный и мрачный эпизод сегодняшней действительности, в котором пороки общества открылись Англии со всей жутью внезапного откровения.

В Лондоне было много тюрем. И если в древнем великолепном и страшном Тауэре преступников почти не держали, превратив крепость первых английских королей в место прогулок с музеем коронных драгоценностей, оружия и зверинцем, то за остальными тюрьмами укрепилась ужасная репутация. И хотя никакая тюрьма приятных мыслей вызвать не может, говорили, что и Нью-Гейт, и Маршалси, и Флит — нечто чудовищное. Достаточно, впрочем, вспомнить многие страницы Диккенса, вспомнить, что даже лучезарные мысли мистера Самюэля Пикквика были омрачены зловещей тенью Флитской долговой тюрьмы, для того чтобы понять, как ужасны были эти тюрьмы за сто лет до появления диккенсовских романов. Жестокий век способен рождать великое добросердечие. Не раз уже было замечено, что и в литературе той поры возникла череда трогательных, смешных и великодушных героев вроде Чарлза Примроуза Голдсмита или мистера Олверти Филдинга. Персонажи эти не выдумка. И хотя добрые дела реальных людей порой были продиктованы импульсами более сложными и противоречивыми, чем поступки Виксфилдского священника, они все же совершались и имели значительные последствия.

К числу тех, кто по тем или иным причинам последовательно и честно боролся с несправедливостью и злом, принадлежал генерал Джеймс Оглторп, член парламента, человек мужественный и энергичный. Действительно, нужна была дьявольская энергия, чтобы убедить парламент в необходимости обследовать тюрьмы и положить конец происходящему там произволу.

Трудно представить себе что-либо более абсурдное и бесчеловечное, чем организация английской долговой тюрьмы. Муниципалитет, не желая идти на излишние расходы, не платил тюремщикам жалованье, молчаливо разрешая им жить за счет заключенных. Естественно, что денег у тех, кого сажали в долговую тюрьму, не бывало. И тюремщики прибегали к самым изощренным, мучениям, чтобы вырвать у затравленных и гибнущих от голода людей все, что возможно, — пищу, уголь, последние жалкие фартинги. Об этом знали в Лондоне, но никто не заявлял об этом официально, глухие слухи мало кого

тревожили, и речи Оглторпа в парламенте воспринимались сначала как плоды болезненной экзальтации увлекшегося филантропа.

Но генерал оказался настолько терпеливым и настойчивым, что комиссию по обследованию тюрем пришлось создать. И первые же результаты обследования тюрьмы Флит превзошли самые страшные предположения.

Уильям Хогарт знал об этом от сэра Джеймса Торнхилла, назначенного в комиссию Оглторпа. Торнхилл, вообще достаточно далекий от подобных дел, был растерян и потрясен увиденным во Флите. Тем более что не только рядовые тюремщики оказались виновными в невиданной жестокости и беззаконии. Сам Томас Бембридж, начальник тюрьмы — то есть видный чиновник, назначенный правительством, — был еще более изощренным палачом, чем его подчиненные. И если простых надзирателей можно было считать тупыми и безжалостными людьми, развращенными безнаказанностью, а их преступления — преступлениями невежественных, потерявших всякую человечность подонков, то поступки Бембриджа говорили о большем: о том, что сама государственная система поощряет произвол, оставляя на высоком посту подлинного садиста.

Для Торнхилла вся эта история была вдвойне неприятна: предшественник Бембриджа, мистер Джон Хаггинс был добрым приятелем сэра Джеймса и щедрым заказчиком. Стало вполне очевидно, откуда бралось золото, которым Хаггинс оплачивал фрески, писанные Торнхиллом в его доме в Хэдли Парк. Хаггинса тоже вызывали на допрос, настаивали на том, чтобы и его отправить за решетку. И хотя, в конце концов, Хаггинса оставили в покое, Торнхилл пережил много неприятных минут.

Хогарта не отвлекали размышления личного порядка. Его поразила самая суть события. То, что так долго мерещилось ему в печальной суете лондонской торопливой жизни, что он еще неясно угадывал в сатанинских образах «Пузырей Южного моря», что слышалось в рискованных намеках «Оперы нищих», что сам он видел в смрадных улицах бедных кварталов Лондона, несправедливость и лицемерие, которые прятались за респектабельностью достойных парламентских споров, — все это стало до ужаса реальным в деле Томаса Бембриджа.

Нет, Хогарту было далеко до Джонатана Свифта, он не разглядел, конечно, насколько глубоко гнездятся в политической системе Англии корни творимого Бембриджем зла, но он увидел, наконец, это зло воочию, увидел не аллегорию преступления, не следствия порока, но преступника, его дела и его жертвы.

Торнхилл помог Уильяму Хогарту получить разрешение

присутствовать на допросах Бембриджа. Может быть, Хогарт был там всего однажды, может быть, присутствовал постоянно. Но он видел собственными глазами сцены следствия — здесь не может быть никакого сомнения.

Не театральный спектакль разыгрывался перед ним. Живые и очень разные люди сидели за столом парламентской комиссии, были среди них и равнодушные чиновники, и циники, видевшие все и уже ничему не удивлявшиеся, и ревностные искатели истины, и джентльмены, более всего озабоченные неприличием самой ситуации. Это были богатые, холеные господа в великолепно завитых париках и красиво вышитых жилетах, их ждали рессорные экипажи и отделанные золоченой резьбой портшезы, и расследование по делу Бембриджа было для них поначалу лишь очередной парламентской обязанностью. Но допросы приносили такие внезапные, переворачивающие все обычные представления о добре и зле откровения, что вскоре хладнокровие почти полностью покинуло присутствующих. Самым страшным было то, что и тюремщики, и сам Томас Бембридж считали все творившееся в стенах Флита естественным, освященным традицией делом. И как знать, если бы не показания одного из заключенных — Уильяма Рича, — быть может, комиссия предпочла бы смягчить или скрыть результаты расследования. Но Уильям Рич был баронет. И появление перед столом судилища человека их круга, дрожащего, грязного, в истлевших тряпках, исхудавшего и обросшего бородой, с закованными в кандалы руками не могло не произвести впечатления даже на самых толстокожих джентльменов.

Рассказ Рича был едва ли не самым драматическим моментом в деле Томаса Бембриджа. Рич подробно описал все мучения, все издевательства, которым его подвергали по приказанию Бембриджа: на свою беду, несколько недель назад Рич, не сдержавшись, высказал Бембриджу свое возмущение или даже грубо его выругал. Бембридж не страдал повышенной чувствительностью, он не обиделся — просто потребовал денежной компенсации. И только выяснив, что денег у баронета нет, начал мстить — долго и утонченно.

Рич не был единственным во Флите мучеником, но он оставался одним из немногих, кто сохранил способность логически мыслить и обвинять. Этот больной, опустившийся человек говорил с членами комиссии их языком; он стал главным прокурором в деле Бембриджа, сумел найти нужные слова и необходимые доказательства. И многим, кому пришлось присутствовать на этих заседаниях, на всю жизнь запомнилось, как человек, похожий на призрак, почти безумный, протягивает

трясущуюся руку ж Бембриджу и произносит слова, которым нельзя поверить, настолько они неправдоподобны, и которые все же правда, поскольку даже обвиняемый не решается их опровергнуть. И не менее тяжело было смотреть на Бембриджа, еще не смирившегося с крахом своей карьеры, еще не понявшего до конца, что надеяться уже не на что. И уж, конечно, не понимавшего (как не понимали и самые мудрые деятели комиссии Оглторпа), что он лишь жалкая персонификация громадного социального зла, чьи истоки не были понятны ни ему самому, ни его жертвам, ни его судьям, ни бурлящей за стенами Флита толпе, готовой растерзать его, Бембриджа, на куски.

И все же в те глухие времена искоренение даже частицы зла — разоблачение Бембриджа — было святым делом.

На этот раз сочинять ничего не пришлось: пьеса была — осталось лишь сыграть ее на холсте.

«ДОПРОС БЕМБРИДЖА»

Постоянные сравнения хогартовских картин с театром принадлежат самому художнику, и биографу поневоле приходится к ним возвращаться, считаясь со вкусами героя повествования.

«Я старался разрабатывать свои сюжеты, как драматург. Моя картина была для меня сценой, мужчины и женщины — моими актерами, которые с помощью определенных жестов и поз разыгрывают пантомиму» — так писал Хогарт много лет спустя о первых своих живописных опытах, к которым относится и «Допрос Бембриджа», называемый также «Комиссия парламента во Флитской тюрьме».

Начиная этот эскиз, Хогарт едва ли думал, что совершает определенный исторический акт, определенный переворот в понятиях об искусстве, о задачах и возможностях живописи. Ведь только начиналась вторая четверть XVIII века. И нигде еще кисть живописца яе касалась сегодняшних социальных трагедий во всей их будничной жути. Искусство не говорило прямо, оно объяснялось намеками и запутанными аллегориями, а обращаясь к быту, легко скатывалось к занимательному анекдоту. Нет, не было в просвещенной Европе живописца, кто писал бы сегодняшнее, не отвлеченное, не вознесенное на котурны зло. Во Франции блистали Патер и Ланкре — эпигоны Ватто, легкомысленно растрачивая мудрое наследие мастера на галантные изображения изысканных пустяков. Великолепный Тьеполо писал огромные мифологические холсты, уже завоевывая славу первого живописца Италии, в Вене вызывали восхищение плафоны Даниэля Грана. Много было тогда великих имен и прекрасных картин, но того, что делал Хогарт, не пытался еще делать никто. И даже почтенный сэр Джеймс Торнхилл смотрел на работу ученика с некоторым недоумением.

А Хогарт писал виденное им вчера и сегодня, писал ту комнату во Флитской тюрьме, где еще совсем недавно самоуверенный, хоть и напуганный изрядно Бембридж вскакивал со стула, садился, пытался спорить и внезапно замолкал, кусая губы и обрывая спрятанной под камзолом рукой кружева жабо; ту комнату, куда ввели потом Рича в кандалах, и его глаза, полные страха и ненависти, и его речь, когда Бембриджа, казалось, вот-вот хватит удар. Никто не поручится, что Хогарт в точности воспроизвел сцену, тем более когда превратил эскиз в картину, где обстоятельно выписаны портреты действующих лиц и все детали обстановки. И снова приходится повторить уже сказанное

— там, где Хогарт писал для себя, он писал лучше.

Эскиз прекрасен взволнованной неловкостью мазков, выразительной грубостью линий. Его откровенная риторичность рождается в скупых красках, в резких жестах персонажей. В самой живописи возникает несомненная мысль: в среде обыденной респектабельности происходит нечто чуждое обыденности, неблагополучное, страшное.

Но то, что воспринимает глаз зрителя XX века, глаз, знающий и Гойю, и Домье, глаз, привыкший к недоговоренности и остроте живописных приемов, не мог почувствовать не только зритель той поры, но и принять сам Хогарт. И, написав эскиз, он вскоре принялся за картину, что висит теперь в галерее Тейт, в Лондоне, вызывая более уважения, нежели радости.

И теперь, увы, нельзя уже спросить:

Мистер Хогарт! Во имя чего отказывались Вы от живописи, опережавшей свой век? Вы боялись, что Вас не поймут? Или искали успеха? Не доверяли зрителю или действительно считали, что эскизы Ваши несовершенны?. Боялись ли Вы стать непонятым одиночкой, работающим для потомства, или действительно были уверены, что надо писать со всею возможной тщательностью, с обилием подробностей и дотошной проработкой деталей?

Что бы Вы ответили, мистер Хогарт, сэр?

Нет, Вы не представляли себе картин, обреченных на жизнь только в мастерской. Не мог представить себе это художник, написавший столь известные строчки:

«…наибольшую общественную пользу приносят и должны быть поставлены выше всего те сюжеты, которые не только развлекают, но и развивают ум… первое место в живописи, как и в литературе, должно быть отведено комедии, обладающей всеми этими достоинствами в наибольшей степени…»

Он говорил и думал об общественной пользе, о комедии, просвещающей умы, но никогда и ни с кем не делился мыслями о горечи, проступавшей в молчании холстов. Нет, есть какое-то странное раздвоение в искусстве мистера Хогарта. Быть может, то, что думал он о своих живописных этюдах, было слишком глубоким и личным, быть может, он и впрямь не придавал им значения. Не будем же спешить с выводами, слишком много действительных событий торопят перо. Ведь еще пишется «Допрос Бембриджа», еще негодует Лондон, еще не минула зима 1729 года, но жизнь мистера Хогарта идет уже вверх дном, ибо он совершает романтический и совершенно безумный, с точки зрения общественных приличий, поступок — похищает из отчего дома мисс Джейн Торнхилл и вступает с ней в тайный брак.

МИСТЕР ХОГАРТ ЖЕНИТСЯ, ПИШЕТ КАРТИНЫ И РАЗМЫШЛЯЕТ

Здесь просто невозможно не дать свободу воображению, безжалостно до сей поры стиснутому скудными, но засвидетельствованными историей фактами. Здесь нет никаких решительно точных сведений, и на смену им приходит фантазия. Да и как не пофантазировать, как не представить себе мартовскую, влажную, пахнущую морем лондонскую ночь, блестящую под масляным фонарем мокрую решетку торнхилловского сада, пронзительный скрип боковой калитки, отворенной украденным ключом, легкую тень девичьей фигурки, метнувшейся в грузный кузов наемной кареты. И потом стремительный грохот колес, мелькание бледных огней на перепуганном и заплаканном личике Джейн, решимость и страх в сердце отважного похитителя — словом, все то, что оставило краткое, но восхитительное воспоминание в душах влюбленных. И что, конечно, потом вспоминалось реже и реже, но не забывалось совсем, ибо что же помнить в жизни, как не такие часы полной отрешенности от низменной житейской суеты.

Ничего не известно о первых месяцах жизни влюбленных в маленьком коттедже в Ламбете. И никакая фантазия не может восстановить те слова, которые произнес сэр Джеймс, узнав о похищении. Быть может, он и догадывался о нежных чувствах Джейн и Уильяма — более того, возможно, Хогарт и просил у него руки дочери. Но после бегства Джейн Хогарт для него перестал существовать.

Однако если даже он и догадывался о готовящемся тайном и, с его точки зрения, преступном браке, то когда похищение свершилось, он вряд ли хотел этому браку воспрепятствовать: известно, что выдать за похитителя украденную дочь — единственный выход, почти не оставляющий места сплетням, И вот 25 марта 1729 года в старой педдингтонской церкви состоялось бракосочетание, и мисс Торнхилл превратилась, как принято говорить в Англии, в «миссис Уильям Хогарт».

Сам же Хогарт рассказывает об этом времени коротко и деловито. «Затем я женился, — пишет он, — и начал писать маленькие салонные картинки от 12 до 15 дюймов высоты. Так как они были новинкой, то имели успех в течение нескольких лет и хорошо расходились».

Что было делать Хогарту, как не заботиться о хлебе насущном. Отвергнутый разгневанным Торнхиллом,

обремененный заботой о юной жене — Джейн было двадцать лет, — он забывает на время о теоретических изысканиях и всякого рода живописных новациях и принимается зарабатывать деньги.

И вот он пишет — мало сказать серию — просто каскад заказных групповых портретов-картинок, которые быстро приносят ему приятную известность в весьма аристократических кругах. И хотя впоследствии Хогарт относился к этим своим картинкам скептически, трудно поверить, что делал он их холодной рукой. Тут ведь действовал сложный комплекс причин и следствий. Сейчас принято относиться к этим холстам сдержанно и снисходительно, как к периоду некоего внутреннего компромисса, происходящего во вкусах Хогарта. В самом деле, откуда вдруг в мятежной душе художника, уже, казалось бы, знавшего темную изнанку бытия, рождаются источники такой безмятежной и, если можно так выразиться, светской жизнерадостности? Только ли это дань вкусу заказчика и способ заработать деньги?

Или, быть может, это недолгий и наивный порыв в надежде найти утраченное душевное равновесие, тем более что в личной его жизни наступил счастливый перелом, заставивший его на время не думать о темных сторонах действительности? Но более всего надо помнить о том, что Хогарт создавал, изготовляя эти картины, нечто для английской живописи непривычное и очень привлекательное.

Британская живопись не знала еще группового, объединенного столь изящным действием портрета. Другое дело, что сейчас эти холсты Хогарта кажутся наивными, неловкими и несколько даже приторными. К этим тщательно и любовно выписанным гостиным в темном блеске дубовых панелей, к матовым лицам задумчивых джентльменов и хрупких леди, к фарфоровому румянцу ангелоподобных детей, к переливчатому сиянию шелков и кружев, к сумрачной яркости пушистых ковров так бесподобно подходит исто английское слово «nice» — нечто среднее между «прелестно», «очаровательно» и «мило», слово, которое, вне всякого сомнения, не раз произносилось перед подобного рода хогартовскими полотнами.

Да, строгого вкуса здесь маловато, тем более что, следуя моде и желаниям заказчиков, Хогарт вписывал в картины ангелочков, амуров и прочие красоты, столь любезные сердцу осмеянного им еще недавно Кента. А написано все это чаще всего отлично, хотя, разумеется, без той жесткой смелости, которой дышал «Допрос Бембриджа».

Если бы в этих «картинках-беседах» (так, очень

приблизительно, можно перевести употребляемый в ту пору термин «conversation pieces») нельзя было почувствовать живого увлечения художника, все легко бы уложилось в привычную схему — компромисс ради денег. Но ведь блестяще написаны многие из них, с артистизмом и тем радостным возбуждением, которое владеет живописцем, любующимся людьми, светом, сочетанием красивых вещей. Нет, это не компромисс ради заработка, скорее это первая и последняя попытка соединить искусство с радостным душевным покоем, компромисс не столько материальный, сколько нравственный, принесший разочарование художнику, но давший английской живописи примеры, которые впоследствии станут началом блистательной школы британского портрета. За это, наверное, многое можно простить Хогарту.

Тем более что это был скорее всего счастливый для него период сравнительного благополучия в соединении с «медовым годом». Бывает в жизни каждого, даже очень честного художника время, когда мерилом счастья становятся успех и деньги, радость домашнего очага, уверенность в завтрашнем дне, известность, лестные приглашения в богатые особняки, быстрая и удачливая смена все новых холстов на мольберте. Это бывает, и это проходит. Хогарт не стал, правда, бескорыстным романтиком, он навсегда остался трезвым человеком и не приобрел равнодушия к славе — дар немногих избранных натур. Но очень скоро в душе его поселилось «священное беспокойство», поскольку талант редко оставляет в покое того, кому он дан судьбой.

Было бы сильным преувеличением видеть в Хогарте человека, склонного к гамлетовским размышлениям и раздираемого противоречивыми и неопределенными устремлениями. Напротив, о Хогарте рассказывают, как о рассудительном и уравновешенном господине, хотя и обладавшем настойчивой и несколько агрессивной манерой доказывать свои взгляды. XVIII век, особенно в первой своей половине, был временем рационального мышления, и душевные смуты еще не нашли своего места в ряду обычных и непременных представлений человека о самом себе. Тончайшие откровения Лоренса Стерна англичане прочтут еще не скоро; герои Филдинга — носители идеи, маски пороков и добродетелей; персонажи Свифта при всей их жизненной правдивости — лишь материал для философических концепций и скептических парадоксов. Надо думать, что душевные свои неурядицы — если таковые и в самом деле имели место — Хогарт ощущал лишь как противоречивые творческие импульсы и не замечал свойственной ему двойственности и непоследовательности. Жизнь, освещаемая его вкусом и растущим опытом, открывала все новые аспекты. И с течением

времени Хогарт все чаще сталкивался с несоответствием юношеских устремлений тем требованиям, которые ставит перед его совестью драматическая и чаще всего печальная действительность.

Начиная с детских лет, когда сквозь строительную пыль в соборе святого Павла он разглядел пышные плоды торнхилловской живописи и когда в его разуме засела мысль о необходимости писать большие и многозначительные картины, он к этой мысли периодически возвращался, пытаясь реализовать ее под разнообразными соусами. То это многоречивые салонные групповые портреты, то пресловутая «Стихия земли», то фигуры в огромных торнхилловских полотнах. Все это не дает ему никакого удовлетворения, но он с фанатическим упорством не хочет отказываться от новых попыток в этой области.

Думал ли он, что просто еще не достиг совершенства, или же мало-помалу убеждался в бесплодности монументального искусства своей эпохи — неведомо никому. Но все же есть основания полагать, что он не чувствовал себя самим собою, созидая торжественную, отрешенную от мирских забот живопись, он волей-неволей следовал уже существующим штампам, так как жизнь не подсказывала ему ничего, что могло бы обновить традицию монументальных картин. Не доверяя дерзкой необычности своих эскизов, он даже «Допрос Бембриджа», как говорилось уже, низвел до уровня благопристойного группового портрета. Нет, он не доверял своеобразию своей кисти — во всяком случае, тогда. Если он и решался на нечто непривычное, то только в смысле сюжета и оценки жизненных явлений. И здесь ему легче было выразить себя, так как скептический его ум давно уже приспособился к весьма язвительному восприятию окружающего.

Однако обличение зла, по понятию тех времен, было несовместимо с искусством монументальным, с, так сказать, большой живописью. И нет сомнения, что, обращаясь к житейской прозе, Хогарт не мог не ощущать некоторой раздвоенности между юношескими мечтами и нынешними своими опытами. Но, как всякий истинный художник, он хочет делать то, чего никто еще не делал, «…я, — пишет он в автобиографии, — обратился к еще более новому жанру, а именно — к писанию картин на современные нравственные сюжеты — области, остававшейся до сих пор девственной во всех странах и во все времена… как и писатели, так и живописцы исторического жанра совершенно оставили без внимания тот промежуточный род сюжетов, который находится между возвышенным и гротеском».

Любопытно заметить, что и здесь Хогарт ревниво

подчеркивает: речь идет об исторических живописцах!

Вообще отношения Хогарта с «высоким искусством» — дело сложное, и к этому придется еще не раз возвращаться. Тем, более что собственные оценки Хогартом своей жизни и искусства как-то не совсем совпадают со многими фактами его биографии и живописи.

Пока же по множеству разнообразных и тонких причин, в число которых входит как непременное условие забота об успехе, и моральном и материальном, он вновь превращает мольберт в театральные подмостки, чтобы разыграть драму реальной жизни, драму, созданную им самим и разделенную на шесть актов.

Тут и следует закончить первую часть книги об Уильяме Хогарте.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Некоторые богословы, или, вернее, моралисты, учат, что на этом свете добродетель — прямая дорога к счастью, а порок — к несчастью. Теория благотворная и утешительная, против которой можно сделать только одно возражение, а именно: она не соответствует истине.

Филдинг

МЭРИ ВСТУПАЕТ НА ПУТЬ ПОРОКА

В жизни каждого художника наступает время, когда он становится самим собой не только в глубине души или наедине с мольбертом, но и для окружающих его людей. Можно сколько угодно размышлять о том, в чем тоньше и острее всего выразил Хогарт свой дар. Но для лондонских зрителей, живописцев и знатоков Хогарт стал Хогартом после того, как опубликовал серию из шести гравюр под очень рискованным названием «Карьера шлюхи».

Впрочем, такое название, звучащее сейчас в достаточной мере грубо, не слишком оскорбляло слух публики, знавшей пряную откровенность шекспировского языка.

То была первая из знаменитых гравированных серий Хогарта — явление в Англии еще невиданное — и по широте повествования — как-никак целых шесть гравюр на одну тему, — и по откровенному издевательству над современными нравами, и просто по художественному блеску. Там не было тревожного, почти неуловимого прозрения его живописных опытов, вроде «Консультации медиков», только яростная сатира с массою занимательных и метких подробностей, приносивших зрителю радостное чувство узнавания сегодняшней, несомненной реальности.

Собственно говоря, задуманная Хогартом драма в шести актах была сначала написана на холсте. Но почти сразу же объявил он подписку на серию гравюр, и все, кто видел картины или слышал о них, с удовольствием подписывались на будущие эстампы. И скоро подписчиков стало около полутора тысяч.

Именно гравюры сделали Хогарта знаменитым, тем более что картины вскоре погибли при пожаре.

К тому же колорит ранних картин Хогарта несколько вял и однообразен, хотя и не лишен приятности. И весьма может быть, что гравюры не очень проигрывали рядом с холстами.

Резал гравюры Хогарт собственноручно. Не потому, что имел к этому склонность, резец надоел ему изрядно, но он не видел никого, кому мог бы доверить судьбу первой большой серии. Повозиться ему пришлось немало, в гравюрах использован не только резец, но и офорт, что, как известно, требует большой тонкости, терпения и мастерства.

Но почему же сразу шесть? Откуда это неутомимое желание превратить искусство в подробнейший нравоучительный рассказ, желание, особенно удивительное у художника, умевшего так много сказать в едва завершенном эскизе.

К сожалению, «живописным намекам» Хогарт доверял не слишком. Он как будто сознательно избегал того, что принято сейчас называть «обобщением». Ведь каким страшным — и великолепным, чисто художественным — обвинением был «Допрос Бембриджа» в эскизе. А в законченном виде он стал не более чем добросовестной констатацией приступа парламентской филантропии.

Отказавшись же от конкретного факта, Хогарт рисковал впасть в аллегорию, сделать очередные «Пузыри Южного моря», нечто абстрактное и фантастическое, уже ставшее ему чужим.

И вот он воссоздает не единичное событие, бессильное вместить все его мысли и наблюдения, но целую эпопею, где подробности — уже почти самоцель, где тщательнейшим образом продуманный и срежиссированный фейерверк больших и микроскопических деталей бытия буквально ослепляет зрителя; воображение Хогарта с наслаждением купается в преизобилии любопытнейших мелочей. Совершенство подробности, почти чуждое последующим векам, тоже способно приблизиться к истинной поэзии, тем более если совершенство это рождено страстью сказать об очень важном для эпохи, в которую живет человек.

Можно только удивляться и восхищаться, конечно, что будущий автор «Анализа красоты» — а, кстати сказать, именно в это время он начинает подумывать о собственной эстетической концепции — с таким увлечением отдает свой талант чисто нравственной задаче; и делает это с мудрой, ядовитой и несколько наивной иронией, которая роднит его с Филдингом, еще ему незнакомым.

Итак, Хогарт начинает «Карьеру шлюхи» — серию, одно название которой обещает зрителям немало пикантных ситуаций. Но он чертовски целомудрен, этот великий изобразитель греха и порока, его карандаш не знает непристойности. Это почти не поддается объяснению, но он — отнюдь не пуританин и не ханжа — воспринимает порок с горечью, которая исключает эротику. И хотя иные сцены в его гравюрах способны были вызвать удовлетворенное хихиканье прыщавых подростков, в них нет ни на йоту ни цинизма, ни даже той гривуазности, которая считалась в галантном веке скорее украшением живописи, чем ее недостатком.

То, что пишет, а затем гравирует Хогарт, — это действительно драма, с завязкой, кульминацией и финалом, со множеством действующих лиц, с разработанной декорацией, костюмами и реквизитом.

Действие первое. Первая гравюра.

О ней так и хочется начать словами подробной ремарки в начале акта: направо, налево, в глубине, на первом плане… И как в заправской пьесе, первое действие завязывается на бойком перекрестке дорог и судеб, у ворот лондонской «Бэлл инн» — «Гостиницы Колокола», куда приехала из далекого Йорка невинная девица по имени Мэри Хэкэбаут, чьи опущенные скромно глазки свидетельствуют о младенческой добродетели. (Впрочем, выбранная Хогартом фамилия отчетливо предсказывает судьбу героини. Перевести ее можно лишь приблизительно: «хэк» — это наемный экипаж, а слово «эбаут» имеет и значение «шляться по улицам». Сочетание этих слов вполне понятно.)

«Грозные силы порока» наступают со всех сторон в первые же мгновения после того, как Мэри ступила на богатую соблазнами лондонскую землю. Уже треплет нежный подбородок Мэри опытная рука сводни, поставляющей подруг джентльменам, способным хорошо оплачивать свои прихоти; уже устремил на пленительную провинциалку профессиональный взгляд стареющий, но любострастный господин. Говорят, что все эти персонажи подлинные. Что сводня — это миссис Элизабет Нидхем, владелица роскошного публичного дома на Парк-плэйс, что похотливый джентльмен — известный ростовщик, богач и распутник, отставной полковник Фрэнсис Чатерис, а рядом с ним его наперсник по прозвищу Верный Джон. Быть может, это и не так, но скорее всего — правда; лица очень портретны, словно срисованы с натуры. А зрители, в свою очередь, охотно наделяли выдуманных героев чертами реально существующих персонажей. В конечном итоге все это не имеет значения — важно, что в фигурах хогартовских гравюр узнавали живых людей.

Как и многое, что делал Хогарт, гравюра эта — «Ее приезд в Лондон» — при всем своем жизненном правдоподобии насквозь театральна; не успела девица выйти из дилижанса, не успел отвернуться пастор (в котором некоторые узнают отца Мэри), как и преступница-сводня, и будущий гнусный растлитель уже здесь. Поговаривали, правда, что и в самом деле Чатерис платил миссис Нидхем за доставку в его дом милых простушек и что сам он любил встречать дилижансы в поисках добычи. И все же гравюра — не вырванное из жизненного потока драгоценное, емкое и сгущенное мгновение, но намеренное сочетание разновременных событий. Подобно писателю, Хогарт свободно заглядывает в прошлое и будущее, превращая условность в сознательный художественный жест.

Это вполне соответствовало эпохе, гравюра рассматривалась, читалась, как книга. Слагаемые художественного впечатления ценились больше суммы. К тому же в первой гравюре Хогарт

сочинил своего рода пролог, а пролог, как известно, дает намек на развитие всего действия пьесы.

И рядом с этими почти гротескными фигурами, еще слишком откровенными в своей характерности, резец Хогарта оживляет сотни тех самых мелочей, в которых, как это ни парадоксально, возникает поэтический аккомпанемент сатирической пьесе.

Случается, что художнику, избраннику судьбы — все равно, будь он живописец, поэт или драматург, — выпадает нелегкая честь выразить настолько точно свое окружение, облик столетия, нравы людей, что эпоха становится неотделимой от его искусства, сплетается с ним в единую ткань и остается потомству именно в его творениях. И вряд ли Уильям Хогарт, при всей уверенности в своем даровании, мог подумать, что когда-нибудь станут говорить «хогартовский Лондон», «хогартовский персонаж».

Именно Хогарт облек в плоть свое время, напитав гравюры множеством его неповторимых примет. И в этом поэзия — в умении заметить в сегодняшнем дне то, что потомки будут воспринимать как «колорит эпохи». Он, Уильям Хогарт, первым увидел и сделал достоянием искусства прозрачную тьму черно-кирпичных улиц, вывеску с колоколом над дверью гостиницы, скрипучие деревянные галереи, опоясывающие дом с решетчатыми окнами, нежные пятна солнца в просвете грязного переулка, причудливые ритмы убогой архитектуры бедного квартала, костюмы и позы людей, трогательный ридикюль с ножницами на руке деревенской простушки, унылую шляпу пастора, дорогие часы на поясе сводни, несокрушимую добротность обитого гвоздями дорожного сундука и все то, что почти невозможно передать словами, но что складывается в несомненное чувство реальной встречи с давно ушедшим миром.

А для современников своих, в этом мире живших, Хогарт создавал не столько поэтическую эссенцию времени, сколько обвинительный акт, прологом к которому была первая гравюра серии.

ПОРОК НАКАЗАН

И все же он обвинял не порок, как понимают его моралисты. Беспутная Мэри, уже со второго листа серии не только ставшая содержанкой, но и успевшая изменить покровителю, не вызывает у Хогарта ни осуждения, ни жалости, она лишь точка скрещения жизненных сил, порождающих пороки, — нет, не ее, а тех, кто вокруг, кто втянул ее в блистательно-мутный поток веселой, богатой и обреченной на скорый и жуткий конец судьбы.

Вторая гравюра — «Ее ссора с покровителем» — не более чем необходимое сюжетное звено, показывающее короткий период богатства и удовольствий, выпавший на долю Мэри Хэкэбаут.

Здесь все необходимые атрибуты пикантного анекдота: не вовремя явившийся старый любовник, молодой офицер в спущенных чулках и со шпагой под мышкой, крадущийся незаметно к двери, где верная служанка держит уже его башмаки, и, наконец, догадливая Мэри, в приступе отлично разыгранного гнева сбрасывающая со столика чайный прибор, — разумеется, только для того, чтобы занятый скандалом покровитель не оглянулся, не дай бог, назад.

И снова обилие мелочей, столь знакомых Хогарту по его светским портретам, детали пышной декорации недолгого блеска Мэри Хэкэбаут: шелковый балдахин кровати, картины в золоченых рамах, разряженная обезьянка, уморительно похожая на хозяина, слуга-арапчонок в чалме с роскошным пером, хрупкая рокайльная мебель. Непрочное это богатство — такая же ложь, как и все, что происходит в картине. Только это не ложь одного «отрицательного персонажа». Это естественная ложь мира, где безнравственный поступок Мэри — прямое следствие окружающего ее порока. И вместе с тем Мэри не жертва. Скорее она простодушная соучастница творимого другими общепризнанного и обычного, освященного традицией будничного зла.

Она так и не узнала, что в мире есть какая-то мораль. Потеряв и молодость, и богатых любовников, она сохранила почти детскую наивность. И с покорностью принимает арест за перепродажу краденого, как принимала прежде подарки своих содержателей.

Возмездие является к ней в образе известного в те годы судьи сэра Джона Гонсона, великого гонителя проституток. Но и здесь, в гравюре «Арест», в третьем акте хогартовской драмы, Мэри безмятежна. А декорации сменились: старая кровать с рваным пологом, дряхлая мебель — убогая обстановка дешевых

меблированных комнат, превращенных в приют уже недорого продающейся «любви». Обрюзгла и постарела служанка, да и сама героиня потеряла так ненадолго украсившую ее жизнь свежесть и элегантность. И хотя гравюра эта едва ли не кульминация серии, хотя в глубине комнаты видны входящие судья и приставы, главное в листе не действие, а общее ощущение унылой безнадежности, пассивной покорности неизбежному.

Хогарт знал бедность лучше, чем богатство. Он знал ее с детства. А каждый художник, создающий первое значительное произведение, спешит вложить в него накопленное еще с детских лет. И что-то очень личное мелькает в угрюмой нищете жилища Мэри Хэкэбаут.

И вновь множество деталей, почти заменяющих собой словесный комментарий — от портретов великолепного «шестиженца» капитана Макхита из «Оперы нищих» и торийского богослова Сейгверда до пуншевых мисок и лекарственных пузырьков.

И вновь нет здесь ни правых, ни виноватых, а только фатальная неизбежность, заставляющая каждого творить собственную долю зла. Кто его носитель — глупышка Мэри, испорченная и развращенная раньше, чем успела хоть в чем-то разобраться? Или офицерик, прельстившийся приятным приключением, или богатый человек, взявший на содержание молоденькую красотку, что так естественно и так принято в его кругу? Или приставы, исполняющие приказ и увозящие в тюрьму женщину, ставшую воровкой с той же легкостью, как и потаскушкой? Хогарт не обвиняет, он сам еще далек от понимания корней происходящего. Но зло, показанное и необъясненное, порой потрясает больше, чем прямое обвинение, так как внушает не только гнев, но тревогу, желание понять, что же, в конце концов, происходит вокруг!

И когда Мэри, все та же, не успевшая опомниться от стремительных пертурбаций своей карьеры Мэри, оказывается в тюрьме Брайдуэлл, то на лице ее остается прежняя кроткая покорность судьбе. Покорность слишком примитивного, чтобы осмыслить происшедшую катастрофу, существа. И вот четвертая гравюра — «Трепля конопли в тюрьме Брайдуэлл».

Меньше всего в этой тягостной сцене торжества справедливости, праведного осуждения порока. Бессмысленная трагедия пустой, слабой и тщеславной женщины. Да и трагедия ли это? Или просто лишенная всякого пафоса и значения беда ничтожного человеческого существа?

Как только действие переносится в тюрьму, вместо одной жертвы перед зрителем — едва ли не дюжина несчастных. Мэри

стала одной из многих. Все оказалось миражем, только здесь, в тюрьме, все — настоящее, жизнь бесстыдно и страшно показывает свой лик. Предчувствия беды, что чудились в первых листах серии, исчезли. Беда совершилась. И нити множества судеб соединились здесь, в Брайдуэлле, в мрачный и запутанный узел общего человеческого несчастья.

Недаром Хогарт бывал в тюрьмах вместе с парламентской комиссией Оглторпа. Его совершенная зрительная память навсегда, наверное, сохранила не только все детали лондонских темниц, не только лица тюремщиков, надзирателей и заключенных, но общую, непередаваемую словами атмосферу повседневного страдания. Впервые в этой гравюре Хогарт показывает действительность совершенно реальной и бескомпромиссно трагической. Здесь нет ни гротескных преувеличений «Пузырей Южного моря», ни одинокого злодея в окружении добродетельных судей, как в «Допросе Бембриджа». Протокольная констатация ужасной реальности — такого не знало английское искусство, да и трудно даже на континенте найти хоть какую-нибудь аналогию этому хогартовскому эстампу. Ведь даже самые трагические листы Калло пронизаны пафосом обвинения, протеста, и вместе с тем в них есть нечто возвышенное, поэтическое. И у него, и в самых чудовищных сценах Брейгеля всегда присутствовало ощущение исключительности события или его глубоко символического смысла. Но ничего этого нет у Хогарта, все просто, как в самой жизни, он не хочет потрясать зрителя, а собственное свое человеческое потрясение он скрыл глубоко.

Впервые в жизни бедняжка Мэри занята тяжелой работой, она треплет коноплю в тюремной мастерской вместе с другими заключенными. Ее фигура умело выделена светом, Мэри, без сомнения, центральный персонаж сцены. Центральный, но отнюдь не самый драматический. И хотя в ее хрупком теле неподдельное и мучительное напряжение, хотя руки с трудом подымают массивный молоток, на лице ее все то же выражение наивного недоумения. С вялой и испуганной покорностью смотрит она на тюремщика, она привыкла слушаться, привыкла к чужой и жестокой воле, к воле, обретшей в Брайдуэлле обличье законного произвола. Здесь, в тюрьме, мир едва ли кажется ей страшнее, чем прежде. И надзиратель с лицом профессионального палача внушает ей не боязнь, но привычное желание повиноваться. Гораздо мрачнее то, что составляет, в сущности, главный смысл гравюры, — будничный кошмар тюрьмы: работа от шести утра до шести часов пополудни; исступленная бдительность надсмотрщика — ведь заработок заключенных идет, по сути дела,

в его карман; голод, страх наказания, вечная усталость. И все это Хогарт изображает с той же внешней бесстрастностью хроникера, с какой воспроизвел он и колодку, куда зажаты руки провинившейся чем-то девушки, и нравоучительную надпись на этом гнусном станке:

«Лучше работать, чем стоять так», и дозорный столб с вырезанными на нем словами: «Плата лентяям».

Судьба Мэри невольно будоражит воображение — считаться преступником еще не значит быть им на самом деле, и даже те, кто преступником стал, далеко не всегда сами виновны в этом. И то, что здесь же, на глазах у тюремщика, из кармана Мэри крадут деньги, что служанка ее, тоже оказавшаяся в тюрьме, смотрит на бывшую свою госпожу с наглой и удовлетворенной усмешкой, еще больше усиливает ощущение бессмыслицы и отсутствия справедливости. Нет здесь никакого торжества морали и наказания порока, есть только страдания людей — печальные следствия неведомых причин, фатальное развитие неизбежности.

Но, весь в плену вкусов времени, весь в увлечении документальной точностью показа, Хогарт не может устоять перед соблазном передать в гравюре все богатство наблюдений, все мелочи, все тягостные впечатления тюрьмы. Быть может, он и сам в первых, никому не ведомых эскизах ограничивался той подавляющей атмосферой, тем прерывистым ритмом неуклюжей и мучительной работы, которые так тревожат воображение современного зрителя, заставляя видеть в гравюре не наказанную за грехопадение Мэри, а чуткость художника, предугадавшего невзгоды диккенсовских героев. Родись Хогарт позже, он, возможно, сумел бы, подобно Гойе, отказаться от суетных мелочей и создать образ, не стиснутый временем и конкретностью рассказа. Но родись Хогарт позже, кто сделал бы за него все, что он сделал, то, без чего не было бы, наверное, и Гойи?

ДРАМА БЕЗ МОРАЛИ

Легко, однако, восхищаясь вечно ценными качествами хогартовских гравюр, качествами, благодаря которым они остаются истинным искусством и в нынешнем столетии, забыть, что современники художника интересовались совершенно другим: узнаванием знакомого, насмешкой над существующим. Зритель, разглядывающий листы Хогарта спустя двести лет после их создания, оказывается порой неблагодарным, не замечая, что художник соединил едва ли соединимое: подробное, почти анекдотическое изображение быта, дарящее уверенность в несомненной подлинности видимого, своего рода эффект присутствия, и одновременно поэтическое обобщение, заставляющее воспринимать гравюру не только как занимательный рассказ, но и как концентрированное выражение времени.

Следует помнить также, что никакой традиции в смысле изображения будничной действительности в английской живописи не существовало.

Поэтому Хогарту пришлось делать все — от анекдота до портрета, от светских сценок до мрачнейшей сатиры. Не мудрено, что он все это соединял в одно целое, не видя смысла расчленять жизнь на отдельные жанры. Его мозг и память были перенасыщены впечатлениями, и гравюры его настойчиво напоминают об этом. Слишком многое было искусством не сказано. Слишком многое сказать хотелось.

Поэтому и в судьбу Мэри Хэкэбаут вливаются самые неожиданные аспекты реальности. Ужасное соседствует со смешным, мелкое — со значительным. И если каждая отдельная подробность события не более чем звено повествовательной цени, то сопоставление этих подробностей, их неожиданные контрасты способны вызвать почти болезненное чувство. Тем более что последние две гравюры — «Смерть» и «Похороны» — подводят беспощадный итог карьере шлюхи, истории жизни Мэри Хэкэбаут.

Пятый акт — «Смерть» — смешение злободневной сатиры и вечной темы человеческого конца. Рядом со спорящими медиками — фигурами из ярмарочной комедии, представляющими тем не менее реальные портреты модных лондонских докторов, — рядом с их театрально нарочитыми, утрированными жестами — кусок едва ли не возвышенно трагический: запрокинутая голова умирающей, бесцветная кожа, невидящие глаза, мертвые складки покрывала на холодеющем теле, освещенные горячим огнем камина, у которого жарит кусок мяса маленький сын Мэри; и

сохнущее на веревке белье, чулки и перчатки, повторяющие своей бестелесной неподвижностью неподвижность трупа.

Это главное впечатление уже не могут разрушить наполняющие гравюру второстепенные персонажи и подробности. Напротив, что бы ни увлекало зрителей в первую очередь — ссора знаменитых врачей, вороватая, роющаяся в сундуке старуха или сама смерть Мэри, — они уже не могли не заметить страшного диссонанса — несоизмеримости мелкого и значительного в гравюре.

Пусть современники, разглядывавшие картинки Уильяма Хогарта, не задумывались над подспудной философией художника, как многие, читавшие Свифта, улавливали лишь пикантные политические намеки в его «Гулливере». По времена меняются. Расшифровку событий, изображенных Свифтом и Хогартом, история давно перенесла в комментарии и примечания, оставив искусству то, что не стареет от времени.

Эпилог — «Похороны».

Будто бы опасаясь чрезмерной серьезности, Хогарт заканчивает драму буффонадой, мерзким шабашем у незакрытого еще гроба, где потоки лицемерных слез мешаются с вином и элем, где опьяневший до состояния кроткого идиотизма священник — двойник хорошо известного капеллана тюрьмы Флит — меланхолически выливает бокал себе на колени, а траурные покрывала и креповые повязки кажутся атрибутами дешевого маскарада. Собственно, это и есть маскарад, поскольку нет тут ни одного человека, которого печалила бы смерть Мэри, как прежде никого не заботила ее нелепая и беспутная жизнь. А единственное существо, действительно связанное с покойной, — ее маленький сын, похожий на странного грустного гнома в траурном своем облачении, — ничего не понимая в происходящем, спокойно сидит у гроба.

Так кончается «Карьера шлюхи» — история Мэри Хэкэбаут. Пьеса сыграна, занавес упал, огни погасли.

Пьеса сыграна — какова же мораль?

Каждый, кто купил гравюры — продавались оттиски сотнями, — каждый, кто мог любоваться этим спектаклем на стенах своей гостиной или в папках библиотеки, как-то относился к изображенному, чем-то восхищался, что-то осуждал, над чем-то просто хохотал, смакуя забавные ситуации, узнавая знакомые физиономии, узнавая лицо времени, облик лондонских меблированных комнат, салонов, тюрем и улиц. Просто спектакль — забавный и злободневный — для одних, сентиментальное сочувствие бедняжке Мэри — для других, гневное осуждение существующих порядков — для третьих, осмеяние людских

слабостей — для четвертых. Все это так. А для самого Хогарта? Что хотел он сказать, доказать и изменить гравюрами первой своей серии?

Если он искал только успеха — он его нашел. Гравюры покупали с удовольствием, их увозили на континент, даже в Россию — на самый край Земли, по представлению англичан. Успех был полный.

Сказать, что Хогарт хотел разоблачить и осудить зло, показать творящуюся в мире несправедливость, — значило бы очень просто объяснить нечто неизмеримо более сложное. Прежде всего он хотел это зло показать, засвидетельствовать, убедить людей, что оно стало почти уже незамечаемой нормой. В его гравюрах нет счастливых или просто довольных людей, плохо, в сущности, даже и тем, кто творит зло. Есть смешное, есть печальное, есть просто страшное — нет только счастья и добра в созданном художником мире. Люди — забавные или отвратительные игрушки судьбы.

Вряд ли можно это назвать моралью. И тем более было бы нелепостью навязывать Хогарту намерения, которых он, возможно, вовсе не имел. Просто жизнь, впервые увиденная им в аспекте вполне трагическом, властно продиктовала ему правду о самой себе. И негодующее удивление художника перед открывшейся ему изнанкой жизни наполняло гравюры, вытеснив из них стремление к морализированию, к которому, вообще-то говоря, Хогарт все же был склонен. Во всяком случае, в те годы. Ибо немного времени спустя он принимается за «Карьеру распутника» — следующую серию картин, где с самого начала осудил героя, наделив его гнуснейшими пороками. Но это — дело будущего. А пока Хогарту предстояло еще многое — в том числе приятнейшие дни ошеломляющего и великолепного успеха «Карьеры шлюхи».

САРА МАЛЬКОЛЬМ

Первые признаки этого успеха появились уже тогда, когда были написаны картины, а гравюры только начинали резаться. В ту пору отношения Уильяма Хогарта с Торнхиллом оставались еще очень неопределенными, натянутыми, и юная миссис Хогарт вместе со своей матушкой, леди Торнхилл, всячески старались эти отношения уладить. Леди Торнхилл вообще симпатизировала зятю и втайне покровительствовала молодой чете.

Рассказывают, что мама с дочкой, не предупредив отца, принялись однажды развешивать в большой столовой торнхилловского особняка уже законченные Хогартом картины из жизни Мэри Хэкэбаут. Сэр Джеймс застал их за этим занятием. Долго рассматривал холсты. Потом, уже поняв, видимо, в чем дело, угрюмо осведомился, кто их автор. Услышав в ответ именно то, что ожидал, сказал желчно, но с оттенком удовлетворения:

— Прекрасно! Человек, способный писать такие картины, может также и содержать жену без приданого.

С того дня, как утверждает молва, началось примирение Торнхилла с Хогартом. Имеются, правда, сведения, что примирение произошло раньше и не столь эффектно, но история охотно отдает предпочтение именно эффектным развязкам.

Вслед за счастливым возвращением в торнхилловский дом и еще до того, как «Карьера шлюхи» была опубликована, произошел эпизод, могущий показаться какой-то вставной новеллой в биографии Хогарта, хотя таких событий, не укладывающихся в общее течение его жизни, с ним случалось немало. И кроме того, надо помнить, что век был — восемнадцатый, который нынешнее время склонно несколько идеализировать. А чувства в тот галантный век были если не более жестокими, то, во всяком случае, более грубыми. И весь утонченный интеллектуализм художника не мог порой противостоять варварским нравам эпохи.

Итак, в феврале 1732 года лондонские газеты поместили такое сообщение:

«Миссис Лидия Данкоум восьмидесяти лет и ее компаньонка Элизабет Харрисон шестидесяти лет найдены задушенными, а горничная Энн Прайс — с перерезанным горлом в своих постелях, в квартире означенной миссис Данкоум в Тэнфилд Корт в Темпле. Сара Малькольм, поденщица, была арестована в тот же день по свидетельству мистера Кэрелла, живущего на той же лестнице и обнаружившего окровавленные простыни под своей кроватью и серебряную кружку в своем стульчаке, спрятанные там преступницей».

Из дальнейшего следовало, что Сара Малькольм была схвачена, что при ней обнаружили более пятидесяти фунтов, и что из украденных денег она успела издержать лишь пять шиллингов. Затем начинается довольно темная история. На допросе Сара Малькольм, молодая и красивая женщина, начисто отрицала свою виновность в самом убийстве и утверждала, что лишь стояла у дверей, когда ее сообщники (она назвала их имена) были в комнатах. Утверждала она также, что получила лишь свою долю — часть награбленных денег. Но виновных искать не стали и признали убийцей только ее одну.

И тут вокруг этого дела началась какая-то публичная истерика, явление не редкое в те глухие времена. Зловещая фигура молодой и красивой преступницы встревожила воображение лондонцев. Кто-то, наверное, считал — и в достаточной мере справедливо, — что суд был слишком поспешным, не объективным, и видел в Саре Малькольм едва ли не мученицу. Другие со сладострастным любопытством упивались подробностями жуткого преступления и видели в убийце новоявленную леди Макбет. Общественное мнение было взбудоражено до последнего предела, и дня, когда Сара должна была быть повешена на Флит-стрит, Лондон ждал со страхом, нетерпением и восторгом. Это должно было произойти 7 марта.

А за несколько дней до того в камеру Сары Малькольм в Ньюгейте явились сэр Джеймс Торнхилл и мистер Уильям Хогарт; причем Хогарт тут же принялся рисовать портрет приговоренной к смерти женщины.

Остается только ломать голову над тем, зачем понадобилось Хогарту, человеку в общем достаточно мягкосердечному, искать столь мрачного удовольствия, как свидания с женщиной, ждущей казни, и рисовать ее портрет. Тут и приходится вспомнить о времени. О том, что Хогарт в молодые годы в Хайгейте хладнокровно рисовал истекающего кровью человека и даже сделал этот рисунок весьма забавным. Что любопытство по отношению к самым грубым и отталкивающим сторонам действительности не считалось тогда чем-то предосудительным. И никто не стал Хогарта упрекать за этот визит, ему только завидовали, что влиятельный родственник мог ему такую встречу устроить.

Что же заставило Хогарта искать встречи с Сарой Малькольм? Любознательность художника, чьей страстью давно стало изучение глубин человеческой души, ледяная увлеченность исследователя, постыдное любопытство зеваки или решимость любой ценой узнать всю меру человеческого падения? Или просто случай нарисовать портрет, который нетрудно будет продать с

великой выгодой? Здесь можно, увы, только гадать. И конечно, если судить Хогарта мерой современной морали, то поступок его — как бы его ни объяснять — выглядит не слишком привлекательно. Но он принадлежал эпохе, и полезно вспомнить, насколько меняются понятия о том, что должно и чего не должно делать.

И вот Хогарт в небольшой комнате с решетчатой дверью. Перед ним женщина с лицом красивым, жестким и пустым. Что думает о странной этой женщине аккуратно одетый господин с розовыми щеками, что, думает о нем она? Все это нелепо, как дурной сон, как продолжение массового психоза, захватившего Лондон. А еще через несколько дней, на рассвете 7 марта, Сара Малькольм всходит на эшафот — напудренная и нарумяненная, в черных перчатках, спокойная и прекрасная, как демон. И в этот же день газеты сообщают, что портрет казненной уже нарисован знаменитым Хогартом, «чтобы черты столь необыкновенной женщины не остались незнакомыми тем, кто не видел ее живой».

Безумие продолжается. У дверей гробовщика — длинная очередь. Лондон болен, Лондон сошел с ума… Люди, среди которых были, как писали газеты, «и джентльмены», платили полкроны, чтобы поцеловать холодный лоб повешенной. Как чувствовал себя затем Хогарт, когда увидел свою гравюру — всего шесть пенсов! — в витринах магазинов? Непонятная, темная история, рожденная смесью предрассудков, неясного стремления к справедливости, кровавого любопытства и невежества. И долгое время после описанных событий скелет Сары Малькольм, выставленный в Кембридже, в специальном стеклянном ящике, привлекал туда толпы паломников. А Хогарт? Некоторое время спустя он даже написал маслом портрет Сары в тюрьме, портрет довольно плохой, но свидетельствующий о том, что воспоминания о ней его не мучили… Нет, непонятное не перестало быть непонятным — оставим же, как говорят англичане, спящих собак в покое. Прочь от печальных событий! Тем более что мистера Уильяма Хогарта ждет успех, еще им невиданный. «Карьера шлюхи» поступила в продажу!

ПЯТЬ ДНЕЙ ПЯТЕРЫХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ

В одно прекрасное апрельское утро он, как принято говорить, проснулся знаменитым.

Мало того, что гравюры его вызывали восторг покупателей и молниеносно раскупались, мало того, что перед витринами магазинов теснились зрители, узнавая знакомые лица лондонских распутников, судей и врачей, мало того, что молва о «Карьере шлюхи» разнеслась по Лондону почти мгновенно. Но уже через несколько дней после поступления гравюр в продажу вышла в свет книжечка, озаглавленная «Карьера шлюхи», или нравы театра Дрюри-Лейн. Поэма в шести песнях, содержащая историю всей жизни знаменитой Молль Хэкэбаут, изложенную «гудибрастическим стихом», и являющаяся ключом к недавно появившимся шести гравюрам мистера Хогарта».

Уже в заглавии этой поэмы есть любопытные вещи. Автор ее разглядел в гравюрах Хогарта намек на судьбу актрисы театра Дрюри-Лейн Кэт Хэкэбаут, и был прав — Хогарт не случайно взял для своей героини фамилию известной сомнительными похождениями комедиантки, фамилию к тому же хорошо звучащую. Но почему он называет Мэри Хэкэбаут — Молль[6]? Тут вмешалась в дело беспутная героиня Даниэля Дефо, всем знакомая потаскушка Молль Фландерс. Анонимный автор поэмы наделил свою героиню самым подходящим к случаю именем, которое давно стало синонимом «пагубного разврата». Так смешалось все в этих «гудибрастических стихах» — и гравюры Хогарта, и повесть Дефо, и артистка Кэт. И все это, несомненно, свидетельствует, насколько близко и созвучно времени было то, что делал Хогарт, как много нитей связывало его искусство не только с реальной действительностью, но и с литературой, со всем кругом художественных и житейских ассоциаций эпохи.

Вслед за поэмой появились и другие сочинения на тему «Карьеры шлюхи», и в их числе даже пантомима, которая и была поставлена все в том же театре Дрюри-Лейн в апреле уже следующего, 1733 года.

Но и этим не ограничилась слава Мэри Хэкэбаут. Слава эта росла стремительно, незаметно превратившись в нечто другое — моду. Стали продаваться чашки и тарелки со сценками из хогартовских гравюр, эпизоды из жизни Мэри появились даже на веерах. Лондон увлекся «Карьерой шлюхи», она стала гвоздем сезона, о ней говорили в гостиных богатых домов на Блумсбери,

Пиккадилли и Сент-Джеймс-сквере.

То была счастливая весна в жизни мистера Хогарта: слава стучалась в его сердце, ему было тридцать пять лет, и жизнь расстилалась перед ним пушистым ковром радостных надежд. Все было отлично.

И в один майский вечер 1732 года произошло событие, свидетельствующее, что у познавшего славу художника не угас вкус к экстравагантным поступкам.

Итак, был майский вечер. Мистер Хогарт, его шурин Джеймс Торнхилл-младший, художник-пейзажист Самюэль Скотт, адвокат Эбенезер Форест и торговец сукном Уильям Тотхолл сидели в таверне «Бедфордский герб», что под аркадами площади, где находился особняк Торнхилла. Неизвестно, что именно стояло у них на столе — кларет, херес или чаша с пуншем, но совершенно очевидно, что собеседники не ограничивались элем или чаем, поскольку к концу вечера было принято несколько неожиданное для почтенных и семейных людей решение: немедленно отправиться в плавание по Темзе.

Они не взяли с собой ничего, кроме запасных рубашек — по одной на каждого, — и, чувствуя себя совершенно независимыми мужчинами, почти корсарами, спустились, миновав Стрэнд, к реке. Солоноватый сырой ветер остудил их головы, но не убавил решимости. Не торгуясь, наняли они парусную лодку с устланным соломою дном и ровно в полночь отчалили.

Город уже засыпал, только с берегов доносились оклики запоздавших гуляк, звавших перевозчиков: «Истуорд, оу!», «Уэстуорд, оу!» Гасли огни на запрудивших реку судах. Был ли кто-нибудь из отважных путешественников искусным моряком или им помогла счастливая случайность, но лодка благополучно миновала Лондонский мост, проплыла мимо Тауэра и выплыла, наконец, за пределы города.

Они плыли по течению навстречу раннему восходу, сумели выспаться и, судя по тому, что встретили солнце громкой, хором спетой песней, успели захватить с собою не только рубашки, но и хорошую порцию спиртного. В Блэкуолл Рич они высадились на берег, чтобы поесть копченой говядины и выпить голландской можжевеловой водки. Достойные джентльмены наслаждались свободой, блеском воды и собственными небритыми подбородками. Зеленые берега Темзы плыли им навстречу: нежная весенняя листва, красные пятнышки кирпичных коттеджей с белыми оконными переплетами, стада овец на откосах, крохотные заливы в тени дымчатых ив. Они лихо лавировали между медлительными океанскими парусниками, осторожно шедшими вверх по течению, разглядывали резные, с

облупившейся от тропического зноя позолотой украшения бушпритов, жадно вдыхали романтические запахи прогретой солнцем смолы и заморских пряностей, читали важные разноязыкие названия судов, щеголяли знанием флагов и морскими словечками.

Достигнув устья Темзы, они повернули на восток и поднялись вверх по Мидуэю. В Рочестере забрались на самый верх замковой башни, построенной еще в незапамятные времена при Генрихе I, и любовались парящими внизу чайками, крутым изгибом реки у Чэтема, темными высокими башнями городского собора — ровесника лондонского Тауэра. Они стремительно теряли манеры и обличье джентльменов, еще недавно прогуливавшихся по Ковент-Гарден. В Куинзборо уже несколько одичавшие путники подружились с местным могильщиком и долго пировали вместе с этим достойным господином. Хогарт старался совместить веселый отдых с занятиями искусством и делал наброски, запечатлевшие его друзей в различные моменты их пятидневного плавания. Они возвращались ь Лондон обгоревшие, ободранные, грязные и мужественные, подобно знаменитым героям Джерома, которым суждено было отправиться в плавание по Темзе полтораста лет спустя.

Как истинные исследователи, Хогарт и его спутники изложили результаты своей поездки в обильно иллюстрированной брошюре, названной «Пятидневное паломничество», к которой была также приложена вычерченная Джеймсом Торнхиллом карта.

Вернувшись домой и удостоверившись, что «Карьера шлюхи» раскупается с прежним успехом, мистер Хогарт принялся размышлять над следующей своей серией — «Карьера распутника».

ИССЛЕДОВАНИЕ ПОРОКА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Быть может, его самого несколько озадачила безысходность гравюр, посвященных Мэри Хэкэбаут, и он решил на этот раз стать не только созерцателем, но и судьей. Он спешил быть беспощадным к тому, что прежде демонстрировал почти бесстрастно. Одновременно с этим и несколько неожиданно он возмечтал отыскать и запечатлеть добро, поскольку осуждение предполагает существование добродетели, которую при всем желании нельзя найти ни в одном персонаже «Карьеры шлюхи».

Сверх сказанного Хогарта влекла за собой инерция начатого и начатого хорошо. Но известно, что поспешное продолжение удачного начала, желание повторить то, что однажды принесло успех, чаще всего приводит к разочарованию: все уже сказано, нового в душе не накопилось, память опустела. А остановить воспламененное счастливыми днями творчества воображение, охладить встревоженный ум художник не в силах.

В «Карьере распутника» Хогарт спешит изобразить то, что не успел показать в истории Мэри Хэкэбаут. Да и не все, что пришлось узнать ему за последние годы, можно было показать в судьбе потаскушки. Пора было подыматься в более высокие сферы.

Сначала, правда, он сделал гравюру, в которой, видимо, хотел сказать многое из того, что перешло затем в «Карьеру распутника». Он убедился еще раз, что в одном листе не выразить все, что хочешь. Гравюра же эта, по сути дела, стала прологом к «Карьере распутника». И называлась она «Современная полуночная беседа».

Мистер Уильям Хогарт, будучи (за редкими исключениями) человеком воздержанным, имел немало возможностей познакомиться с развлечениями состоятельных людей, в число которых начинал постепенно входить. Он не раз бывал свидетелем, а иногда и скромным участником, таких пирушек, перед которыми возлияния пятерых путешественников по Темзе казались детской игрой. И если джин еще не вытеснил окончательно идиллический эль из дешевых пивных, то в дорогих тавернах его место давно заняли крепкие напитки. Говорят, что тори предпочитали портвейн, а виги — французские вина, но результаты и торийских и вигских попоек стирали политические разногласия.

Новая гравюра была для Хогарта возможностью показать людей в их изначально-животном состоянии, порожденном алкоголем. Так пытался он найти корни пороков. В «Полуночной

беседе» были откровенные намеки на реальных людей, в числе которых находились и знакомые самому Хогарту почтенные господа. Однако следует различить забавное изображение приятеля от адреса сатиры, куда более широкого. К тому же в стихотворной подписи имеется такое замечание: Не вздумайте отыскивать здесь сходство с кем-либо.

Мы клеймим пороки, но щадим людей.

Действие происходит в известной кофейне «Сент-Джон» в Тэмпл Баре, в одной из уютных ее комнат, отлично приспособленных для мужественных ночных развлечений. Часы показывают четыре, и бледный отблеск рассвета делает почти невидимыми огни догорающих свечей. Добрая дюжина пустых бутылок из-под бордо свалена в углу, но чаша с пуншем еще полна, и председательствующий за столом священник — как говорят, это мистер Корнелиус Форд — собирается разливать его по бокалам. Спиртные пары уже совершили всесокрушающее шествие вокруг стола. Еще пытается произнести тост господин с большим носом, но душа его вполне свободна от пут разума: он укладывает снятый со своей головы парик на голову священника. Это — опять-таки предположительно — мистер Джон Харрисон, владелец табачной лавки в Белл Ярде, снискавший известность любовью к оглушительному пению в кабаках. Один из гостей уже лежит на полу, сосредоточенно пытаясь достать ускользающую от него лимонную корку, в то время как другой весельчак флегматично льет ему на голову вино из бутылки. Это — медик, большой приятель Хогарта, и его появление в гравюре было милой дружеской шуткой. Словом, традиция находила здесь множество реальных людей, а наблюдательный зритель, в свою очередь, мог разыскать кучу занимательных и смешных подробностей, вроде пикантной посудины с крышкой в углу, тлеющей манжеты задремавшего курильщика, сверкающих лысин, вынырнувших на свободу из-под свалившихся париков.

Все это зрелище не столько смешно, сколько отвратительно убогостью, ничтожеством, до которого может дойти человек. За россыпью курьезных деталей проступает болезненный ритм изломанных алкоголем движений; кольцо отупевших и обессилевших людей будто приковано к столу, а тонко рассчитанное сочетание линий, пятен света, движений людей создает тяжелое ощущение медленного и непрерывного кружения, какого-то мучительного хоровода почти неподвижных, запертых в комнате фигур. Как будто и зритель заражается хмельными парами и начинает воспринимать гравюру с неприятным ощущением невольного участия в гаснущем тошнотворном веселье.

Реакция покупателей была, однако, восторженной. Каждый помнил, как неприлично выглядели в во время «полуночной беседы» его собутыльники, с удовольствием покупал гравюру, не задумываясь, как выглядел в это время сам. А поскольку такие пирушки были делом распространенным и богатыми людьми любимым, и поскольку юмористическое отношение к собственным легким слабостям англичанам в высокой степени свойственно, гравюра покупалась нарасхват. Ей подражали тайно и явно, ее копировали на все лады, и со временем сам Хогарт с удивлением узнавал в какой-нибудь английской или голландской гравюре отдаленное эхо собственного произведения. Но это произошло позднее. А пока Хогарт, еще раз убедившись в том, что одной гравюры очень мало и что более всего ему сейчас любопытно проследить, так сказать, самозарождение и корни порока, пишет одну за другой картины для серии «Карьера распутника». На этот раз картин уже целых восемь и разработана «пьеса» куда тщательнее. Добро и зло аккуратно расставлены на надлежащие места, и никаких неясностей в вопросе «кто виноват?» более не существует.

МИСТЕР РЭЙКУЭЛЛ, ЭСКВАЙР

Он с самого начала гадок — Томас Рэйкуэлл, герой серии «Карьера распутника»: бессердечен, сребролюбив и глуп. Едва похоронив отца, юный Том сладострастно начинает жизнь богача. Одновременно с нотариусом, оформляющим ввод во владение наследством, в комнате работает обойщик, подготовляя дом к новой, роскошной отделке, портной снимает мерку, чтобы приступить, наконец, к шитью тех щегольских кафтанов, камзолов и штанов, которые давно будоражили воображение молодого человека и теперь должны превратиться в вожделенную реальность.

В то же самое время Том Рэйкуэлл протягивает горсть монет рыдающей девице, некогда им соблазненной и теперь, разумеется, покидаемой, ибо критерии выбора любовниц у богатого наследника меняются быстро.

Отец Тома разбогател не очень давно и не имел ни наследственного капитала, ни сколько-нибудь знатных родителей. Об этом свидетельствуют и портрет старика.

Рэйкуэлла, и старая его шапка, обшитая мехом, и дешевые очки с разбитым стеклом, и облупленные костыли, и монеты, спрятанные за обветшавшей обивкой. На коммерческую деятельность Рэйкуэлла-отца намекают разбросанные на полу закладные счета и мешки с золотыми монетами. А убогость обстановки, отощавшая до почти полной бестелесности кошка говорят о скупости покойника. К тому же — как и в прошлой серии — Хогарт пользуется фамилией героя для его характеристики, тем более что фамилию эту можно перевести двояко — и как «хорошо копить, собирать», и как «хорошо распутничать».

Естественно, первый вариант предназначен отцу, второй — сыну.

Хогартовская сатира откровенно целится в нуворишей. Аристократов он пока не трогает: не так легко перейти от вежливых светских портретов к насмешкам над недавними своими моделями. (Кстати сказать, и в «Карьере шлюхи» носители порока тоже не принадлежали к высшему обществу.)

Все с этим же открытым дурашливо ртом переходит юный Рэйкуэлл во вторую картину, действие которой развертывается в один из тех прекрасных дней, когда ослепительные костюмы сшиты, а модная отделка старого купеческого дома закончена. Том ощущает себя в модном утреннем наряде не менее элегантным, чем король франтов Ричард Нэш. Трудно усомниться

в том, что Хогарт читал Мольера и, работая над второй картиной серии, «Его лэве»[7] вспоминал — а быть может, и сознательно повторял — некоторые ситуации из первого действия «Мещанина во дворянстве». Ведь почти те же самые персонажи, что приветствовали пробуждение месье Журдена, окружают мистера Рэйкуэлла, метящего в «большой свет», в «хай-лайф». Джентльмен обязан изящно танцевать — перед ним знаменитый танцмейстер Дюбуа; джентльмену пристало иметь загородный дом — к его услугам прославленный планировщик парков, придворный садовод Чарлз Бриджмен; джентльмен увлекается скачками — жокей подносит ему кубок, выигранный лошадью по имени Силли Том[8] (не правда ли, от Хогарта можно было ждать более тонкого юмора?); джентльмен интересуется спортом — у него в гостях победитель в палочных боях, Джеймс Фигг; джентльмен любит музыку — и за его клавесином знаменитый пианист или певец, скорее всего итальянский, поскольку именно итальянскую музыку ценили в «свете». (Недаром Гэй писал Свифту, что собирается перевести свою «Оперу нищих» на итальянский язык, чтобы «даже дамы могли понимать ее»).

Пока еще это не высший свет, а пародия на него, пародия, сыгранная ничтожным парвеню. Но уже становятся декорацией хогартовской пьесы комнаты богатого особняка, отделанного почти изысканно, уже костюмы его персонажей сшиты у лучшего портного. И окружающие Тома учителя — те же самые, что дают уроки в особняках знати. Грозный юмор Хогарта приближается уже к ее дверям.

В самой же композиции Хогарт не очень преуспел, просто устроил развернутый пролог, своего рода парад-алле. Каждый персонаж просто представляется зрителю.

Конечно, фигуры расположены в гармоничной и продуманной пластической связи, но связей реальных, жизненных в ней почти нет. Это снова литература в картинках, изложение, но не показ.

А дальше — из картины в картину — действие разворачивается с такой удручающе предрешенной последовательностью, которую могли простить художнику только его современники, наивно искавшие в «Карьере распутника» лишь развлечение и назидательную мораль Естественное следствие легко доставшегося богатства — распутство. И тут повторяется в новом варианте «Современная полуночная беседа»: оргия в ночном кабаке, и во главе пиршественного стола — растерзанный и пьяный Том Рэйкуэлл. И нет сомнения, что и в следующих картинах Том будет становиться все более отвратительным, и поступки его будут раз от разу подлее.

Останься Хогарт на этот раз, как и в «Его лэве», лишь

остроумным моралистом, и зрителю и читателю нашего века уже прискучило бы настойчивое обличение давно ставших очевидными преступных наклонностей распутного Тома. Но, к счастью для полотен Хогарта, даже в самых нравоучительных из них порой вспыхивал горячий огонь большого искусства, спасающий их от почтенной, но грустной судьбы картин, принадлежащих только и исключительно своему времени. И если в первых двух полотнах серии «Карьеры распутника» этот огонь теплится, видимый лишь сквозь лупу тщательного исследования, то в третьей картине он горит ярко, ослепительно.

Разнузданное пиршество Тома, казалось бы, немногим отличается от буйного веселья «Современной полуночной беседы» в кофейне «Сент-Джон». Оно еще более неприлично, ибо в нем принимают участие женщины, много женщин, красивых, молодых и, без сомнения, совершенно безнравственных. По сути дела, Хогарт живописует сцену откровенного свального греха, и только присущее его кисти целомудрие лишает картину эротики. Женщины пьяны, одна из них почти раздета и лениво натягивает чулки, ее веселые подруги развлекаются каждая на свой лад, а две из них, овладев впавшим в блаженный транс Томом, с профессиональной уверенностью очищают его карманы. Ну, конечно же, и в этой картине масса смешных и даже гривуазных подробностей, которые заставили в свое время не одного лондонца громко хохотать. Это и безобразная поза Рэйкуэлла, закинувшего на стол ногу в спущенном чулке, и лакающая пунш прямо из большой медной чаши уже и без того пьяная дама, и пикантные предметы женского туалета, разбросанные на полу.

Но в полотне этом есть и нечто большее.

При всей безотрадности картина исполнена художественного изящества, она артистична, просто красива. В ней появилось вдруг то, что прежде мерещилось в иных эскизах Хогарта: движение сумрачного воздуха, трепетный свет, выхватывающий из полутьмы живой блеск яркой ткани, стекла или серебра. В ней появилось с большей, чем прежде, силой литое и мужественное единство фигур и их движений, точный ритм, благородная цельность, присущая большому искусству. И неразрывное это единство среды и персонажей сразу дает почувствовать общую атмосферу происходящего, атмосферу действительности обманчиво-привлекательной, но омерзительной по сути своей; в картине почти нет уродливых или смешных лиц (исключая лишь Тома и его приятеля) — женщины молоды и милы, их нежные плечи пленительно розовеют в мягком отблеске рассвета. И именно по контрасту с элегантностью линий и теплой гармонией красок, с красотой нарядов и приятностью лиц особенно ужасно

дыхание пьяного угара, пустое веселье, лишенное радости и смысла. В картине сама жизнь, а не пародия на нее; и жизнь эта, не потеряв присущей реальной жизни естественной красоты, поворачивается все же к зрителю чудовищной своей изнанкой.

Как не похоже это полотно — такое изящное и вместе с тем гнетуще-печальное — на наивную и нарочитую сатиру «Его лэве»!

Тому может быть немало причин. И то, что Хогарт уже разрабатывал сходную тему в «Современной полуночной беседе» и, следовательно, был подготовлен к новому, более художественному ее разрешению; и то, что пьянство не было для него явлением, заслуживающим только веселого издевательства, а чем-то пугающим, имевшим оттенок несколько трагический. И потому, вероятно, живопись, на этот раз питаясь чувствами более сильными и горькими, чем обычно, обрела неожиданную для «Карьеры распутника» цельность колорита и атмосферы. Сыграло роль и знакомство с картинами, прежде ему неведомыми. Нет сомнения, что он мог видеть уже гравюры с картин Антуана Ватто, а то и сами полотна великого француза, побывавшего в Англии в 1719 году, и печаль, скрытая в переливах нежного и строгого одновременно его колорита, заставила Хогарта искать и в собственной живописи большего изящества и вместе с тем серьезности.

Но важнее всего, что даже в пылу увлечения педантичным морализированием Хогарт не может — да и не желает — отказаться от истого и серьезного художества, возвышающегося над сатирой только злободневной.

Зато в следующей картине — «Он едет во дворец» — Хогарт, будто раскаиваясь в недостаточно обличающей силе предыдущей сцены, сталкивает добро и зло и делает это с назидательной наивностью, достойной самого Гудибраса.

И хотя нежная живопись предвечерних лондонских улиц и башен Сент-Джеймского дворца, на фоне которых идет действие, ласкает взгляд и говорит о растущем чувстве колорита, хотя движения персонажей изображены мастерски, картина не более чем воспроизведение сцены из надуманной и безвкусной мелодрамы.

Ему непременно хочется восславить добродетель. И вот Сара Янг, отвергнутая возлюбленная, с презрением выгнанная из дома разбогатевшего Рэйкуэлла еще в первой картине, становится ангелом-хранителем развратного мерзавца. Любовь ее бескорыстна и деятельна. В ту самую минуту, когда пристав останавливает портшез Тома, чтобы арестовать его за долги, великодушная жертва спасает своего соблазнителя, отдавая кошелек — с последними, разумеется, деньгами — блюстителям

закона.

Не говоря уже о том, что появление благородной простушки в решающий момент — не раньше и не позже — само по себе напоминает «deus ex machina»[9], развязку насквозь условную и недостойную Хогарта, сцена сама по себе фальшива и искусственна. Великолепный и мрачный сгусток действительности, только что промелькнувшей в картине «Он пирует», сменился вдруг сценой из любительского спектакля, сценой, дурно разыгранной и срежиссированной из рук вон неудачно.

Другое дело, что Хогарт сумел и этот сюжет написать не без изящества; он отлично изобразил нечто, словно созданное не его воображением, а существующее само по себе — иными словами, хорошо написал эпизод скверного спектакля.

МОРАЛЬ ТОРЖЕСТВУЕТ ВНОВЬ

Естественное следствие разорения — поиски невесты с большим приданым. Бедственность положения жениха обратно пропорциональна требованиям к внешности и возрасту невесты. Поблекший и пообтрепавшийся Том женится на даме горбатой, старой и кривой на один глаз; вариант пребанальный. Пьеса положительно не дается Хогарту. К тому же для вящей трогательности художник приводит в церковь, где происходит венчание, все ту же верную Тому девицу (уже с младенцем), которую грубо выталкивают вон, Ореол мученичества венчает безупречную добродетель.

И снова — в который уже раз! — картину заполняют откровенно сатирические фигуры — священник с многозначительно-глупым лицом, в очках и с отвислой губою; клерк, худой, нескладный и уродливый человек; новобрачный, смотрящий на невесту с заметным страхом в предвкушении расплаты за приобретаемый капитал. Все в этой картине осталось бы обычным для не самых удачных хогартовских работ, если бы не единственное в холсте действительно потрясающее лицо — лицо невесты.

Лицо это — безнадежно некрасивое, но исполненное жалкой, несмелой и робкой надежды на крохотную долю радости, на микроскопическую долю мужской нежности, пусть даже купленной за деньги, — совершенно чуждо тривиальной сцене венчания. Как будто на подмостки убогого провинциального театра ступила вдруг настоящая актриса, разом заставив умереть в глазах зрителей всех, кто тщится играть вместе с нею. Где подсмотрел проницательный взгляд Хогарта это уродство, освещенное щемящей душу недоверчивой, неумелой, уже смешной влюбленностью? Где подметил он этот взволнованный и стыдливый, такой нелепый у старой женщины жест протянутой к жениху руки? Нет в этой поистине трагической фигуре никакого решительно морализирования, только вечно новая беда обездоленного существа, лишенного права на обычную человеческую радость. И хотя уже не повторится ни разу в череде картин единожды возникший образ, лицо на мгновение поверившей в возможность невозможного горбуньи навсегда остается в памяти раз видевшего его.

Подумать только — как много картин и гравюр сделал уже за не очень долгую свою жизнь Уильям Хогарт, скольких новых, невиданных тем коснулась его отважная мысль, но нет еще ни картины, ни гравюры, о которой можно было бы сказать, что все в

ней в равной степени прекрасно, в равной степени удалось! Ведь почти непрерывно хоть в чем-нибудь Хогарт в разладе с самим собою, он обгоняет себя, спорит, порой становится банальным, порой открывает еще неведомое веку.

Пока он идет ощупью, побуждаемый к новым поискам не теорией, а любопытством к жизни, восторгом, негодованием, желанием наказать зло, жаждой успеха; он хочет вместить в живопись как можно больше. Все это сулит откровения, даже счастливые открытия, но никак не художественную цельность. Тем более что каждая следующая картина Хогарта с завидной последовательностью старается поколебать суждения, порожденные картиной предыдущей.

Азартные игры — от пресловутого боя петухов до «палла-мальо»[10], давшей название улице Пэлл-Мэлл, от скачек до виста и пикета были в Англии если и не такой общенациональной бедой, как пьянство, то, во всяком случае, источником многих печальных событий. Игра стала сложной и возбуждающей смесью губительной страсти, спорта и даже науки; недаром таким успехом пользовались трактаты Эдмона Хойла о карточной игре, а его книга «Краткое исследование игры в вист», напечатанная в 1742 году, служила учебником, возможно, и диккенсовскому мистеру Джинглю.

Декорация следующей сцены — игорный дом. Само собой разумеется, распутник проигрался дотла, иначе не стоило бы писать картину. Упав на одно колено, в позе нелепой и патетической, он посылает, надо полагать, проклятия немилостивому небу, и отблеск свечей сияет на голой его голове, ибо парик свалился на пол.

С огорчением приходится признаться, что изобретательность начинает изменять художнику. Он откровенно повторяет уже использованные приемы, будто вставляя в новую комедию остроты из старых пьес. Были уже и свалившиеся парики, и скорчившиеся безобразно фигуры; и уж совсем назойливо повторяется немудреный юмор случайного пожара; ведь уже загоралась манжета у участника «Современной полуночной беседы», уже поджигала географическую карту пьяная потаскушка, сотрапезница Тома Рэйкуэлла, — но и здесь Хогарт не может удержаться от желания изобразить, как вспыхивает от пламени свечей стена. Что за страсть к пожарам? Положительно, чувство меры изменяет ему! И вновь приходится зрителю отыскивать в фантасмагорической и надуманной сцене истинно значительные лица и положения.

Сам же Том — при всей мелодраматичности позы — живой, страдающий, внушающий ужас человек. В отличие от своей

предшественницы Мэри Хэкэбаут, до самой смерти сохранившей облик юной простушки, Рэйкуэлл не властен над временем. Оно наложило на его лицо тени бессмысленно прожитых лет — это виртуозно удалось Хогарту. Именно то, что принято называть «следами губительных страстей», читается на физиономии Тома, некогда такой свежей и не отягченной мыслями. И рядом с этим лицом другие выглядят наивными масками единственного чувства — радости, алчности или тоски. Зато как много тонких наблюдений в картине — они вспыхивают в жестах и позах игроков, в судорожных движениях сведенных жадностью пальцев, но все это дробно, нестройно и опять — в который уже раз! — слишком, слишком нравоучительно.

Не новость, что художника следует судить, лишь исходя из собственных его возможностей и стремлений. И будь Хогарт всего только создателем обличающих порок назидательных гравюр, кто взялся бы, кто решился бы упрекать его за чрезмерную дидактичность? Но вот беда — он сам дает оружие в руки своих критиков, ибо способен на большее, чем делает обычно. Его искусство — судья самому себе, и лишь под его диктовку способно наше время спорить с художником несомненно великим. Страсть обличения кипит в нем с неиссякаемой энергией, перед которой бессильны и вкус, и сама живопись, превращаемая — не так уж редко — в простую служанку ходячей морали. И тогда меркнет колорит, забываются пластические связи, все то, что освещает банальнейший сюжет сиянием откровения, что бросает на будничную сценку отсвет бессмертия. Но кисть Хогарта спешит. И вот уже Том Рэйкуэлл во Флитской тюрьме.

Опять декорацией хогартовской трагикомедии становится Флит, столь памятный ему по процессу Бембриджа, по первым впечатлениям от лондонских тюрем, по первой встрече с настоящей бедой и несправедливостью.

Теперь уже Флит — декорация седьмого акта долженствующего стать кульминационным. Во всяком случае, ни в одной из предшествующих картин не царила столь непобедимая безысходность. Все кончено. Мальчишка рассыльный требует деньги за принесенное пиво, тюремщик — возмещения судебных расходов. На столе письмо от издателя, что пьеса Тома — оказывается, он пробовал писать пьесы (впрочем, это принято было в свете)! — прочитана и отвергнута. Пылятся в углах наивные приборы для добывания «философского камня», на пологе кровати — пара крыльев: то ли символ мечты о свободе, то ли примитивный прибор для побега, не принесший успеха. Вездесущая мученица Сара Янг бьется в судорогах, дитя рыдает у ее ног, а уродливая и брызжущая яростью жена узника (уже

совсем не похожая на поразительное создание хогартовской кисти в сцене венчания) изрыгает проклятия и размахивает кулаками.

Все это напоминает то шумное смятение, которое царит на сцене, когда опаздывают опустить занавес. Слова пьесы произнесены, и актеры по инерции, но с возрастающей ажитацией доигрывают и додумывают свои пылкие и немудреные роли.

Но нет! Возмездие еще не совершилось, праведный гнев Хогарта не исчерпал себя. Он пишет восьмую картину, бросая беспутного Рэйкуэлла в дом умалишенных — знаменитый лондонский Вифлеемский госпиталь на Ламбет-роуд, в просторечии именуемый бедламом.

Персонажи этого страшного мира написаны с такой точностью, что она одна — эта точность — придает картине силу, выходящую уже за пределы искусства. Все, что мерещилось прежде в самых фантасмагорических образах Хогарта, обрело плоть и жизнь, но жизнь мучительно двойственную, совсем разную для тех, кто ее наблюдает и кто ею живет.

Нередкое у Хогарта отсутствие связи между персонажами оборачивается здесь неожиданно впечатляющей стороной: ни один из безумцев не видит, не чувствует присутствия другого, он совершенно одинок, или же его окружают невидимые никому, кроме него, тени, созданные его потрясенной фантазией.

Скорчившийся на соломе фанатик, с судорожной, почти физической страстью молящийся на деревянный крест, украсил свою келью-тюрьму лубочными изображениями святых. Фигура его — а особенно лицо — неожиданным образом напоминает лицо святого Иеронима с неоконченной картины Леонардо (быть может, какой-нибудь из виндзорских рисунков великого итальянца дал толчок воображению Хогарта?). А дальше — лунатик, что-то рисующий на стене, безумец в соломенной короне — кого только нет среди этих людей, заточенных в болезнь куда прочнее, чем в стены лечебницы!

И тут же — естественно, на авансцене — растерзанный, почти голый, с позорно выбритой головой, с закованными ногами, смеющийся и плачущий, потерявший рассудок Том. И рядом с ним, свидетельствуя великое торжество добродетельной и неколебимой преданности, простодушная и верная Сара Янг, святая женщина, олицетворение нравственного начала.

Все это выглядело жутко — ведь никто еще не писал дома умалишенных. Но самое, наверное, чудовищное и дышащее вполне свифтовским сарказмом — это присутствие в обители мук и кошмаров двух вполне респектабельных, душистых и кокетливых дам. Они отнюдь не безумны, о нет! Они пришли сюда из любопытства, это зрелище так забавно и так щекочет

нервы, правда, запах здесь ужасный, и кто знает этих сумасшедших, — вдруг они поступят как-нибудь уж очень неожиданно, — но зато сколько смешного, люди в таких позах, некоторые почти раздеты — восхитительно, очень любопытно!..

В этой картине Хогарт впервые позволил себе очень нехорошо посмеяться над двумя — пока еще только двумя — милыми молодыми леди.

Так кончается история Томаса Рэйкуэлла, эсквайра. И хотя к этому времени в жизни Хогарта происходят события, заслуживающие самого серьезного внимания, следует, прежде чем к этим событиям обратиться, рассказать до конца, что сталось с историей негодяя Тома.

Картины надо было спешно переводить в гравюры, — Подписчики ждали. На этот раз Хогарт решился взять себе помощника, некоего резчика по имени Луи Скотэн. То был француз, недавно появившийся в Лондоне, племянник и ученик известного в Париже гравера. Скотэн считался отличным мастером, но настоящего художественного таланта у него не было.

И тут Хогарт допустил поразительное легкомыслие. Он позволил резчику перевернуть изображение при гравировке, так что все переместилось слева направо. Кое-что было затем исправлено, а другие вещи так и остались зеркально обращенными, что сильно им повредило, так как всем отлично известно, что восприятие заметно меняется, если мы разглядываем картину в зеркало.

Но и это еще полбеды. Куда досаднее, что в гравюрах просто пропала, исчезла, будто ее и не было никогда, тонкость характеров, и так не всегда украшавших полотна «Карьеры распутника». Горбунья-невеста превратилась в омерзительную смешную карлицу, лишенную начисто напряженной и трагической душевной жизни. Вообще все внешнее грубо-комическое оказалось бесцеремонно утрированным, и всякий второстепенный вздор полез наружу.

Правда, тут уже приходится удивляться самому мистеру Хогарту. Ничтоже сумняшеся, он наполняет и без того не слишком лаконичные композиции новыми, отсутствовавшими в картинах подробностями, превращая гравюру уж просто в какой-то памфлет, который надо читать с лупой в руках. Чего стоит хотя бы метаморфоза, происшедшая с картиной «Его лэве», где и так был преизбыток персонажей и явно недоставало логической связи между ними.

Уже в картине были намеки на вражду знаменитого Генделя[11] с итальянской оперной труппой под руководством

Порпоры (что можно было заключить из нотной тетради, где значились в числе исполнителей певцы и Генделя, и его противника). В гравюре же из-за плеча музыканта падает на пол длиннейшая бумажная лента с бесконечной надписью, полной запутанных и забавных для той поры сопоставлений имен, названий и прочего, что давно уже утратило интерес. Словом, музыкант превратился в некую курьезную фигуру, заставляющую вспомнить и Генделя, и Порпору, и знаменитого певца-кастрата Фаринелли. Не много ли? А если прибавить к этому, что каждая гравюра получила пространную и нравоучительную стихотворную подпись, то уж совсем становится скучно.

Смешно было бы упрекать Хогарта за то, что он следовал вкусам своего века, но нельзя не пожалеть, что он так много растерял, переводя живопись в гравюры, доверив к тому же дело человеку не вполне достойному.

В «Карьере распутника» — масса противоречий. Талант Хогарта в иных картинах меркнет, в иных блистает; придет время, и художник многому научится на уроках этой серии. Но далеко не сразу, поскольку поначалу казалось, что она вышла отлично. Для этого были все основания — ведь успех «Карьеры распутника» мало уступал успеху Мэри Хэкэбаут. Но уже настало время обратиться к делам самого мистера Хогарта: за время работы над историей Тома Рэйкуэлла многое успело перемениться в его жизни.

«СОГЛАСНО ПАРЛАМЕНТСКОМУ АКТУ»

Смерть сэра Джеймса Торнхилла, случившаяся в мае 1734 года, окончательно заставила Хогарта ощутить, что молодость миновала. Внезапно — ведь Торнхиллу было только пятьдесят семь, и совсем еще недавно он писал картины и рисовал — Хогарт стал главой и опорой всего дома, единственной поддержкой Джейн и — хотя биографы обычно стыдливо умалчивают об этом — наследником, видимо, очень солидного состояния. Однако вспомнить об этом нелишне: обретение полной материальной независимости значило для Хогарта очень много — не случайно именно тогда он смог отказаться от торопливого изготовления новых обширных серий и работать без суеты и забот.

Но как только обойщики сняли траурные драпировки, как только прошла первая горечь внезапной беды — Торнхилл был для Хогарта больше чем учителем и тестем, он оставался в какой-то мере героем его молодости, — возникла новая проблема: что делать со школой, которой Торнхилл руководил до конца своих дней? Практически ее судьба оказалась в руках Хогарта.

Хогарту не слишком улыбалась, надо полагать, перспектива преподавания, другое его занимало: быть может, еще до смерти Торнхилла у него возникла мысль расширить школу и превратить ее в своего рода Академию, некий художественный центр, объединявший видных живописцев.

Хогарт был энергичен и деловит. Многократные неприятности с недобросовестными торговцами, судебные процессы, да и вообще достаточное знание человеческой природы, накопленное благодаря редкостной наблюдательности, дали ему хороший житейский опыт. Скоро он все устроил как нельзя лучше. Несколько почтенных художников — в том числе и уже известный нам мистер Вандербенк — стали пайщиками нового заведения с правом решающего голоса. Был снят отличный большой зал, хорошо знакомый Хогарту. Прежде там, в помещении бывшего танцкласса, устроил себе ателье скульптор Рубайак. У Рубайака Хогарт бывал не раз, даже ему позировал. Оказалось, что там могли работать до сорока человек. Рисовали обнаженную натуру, делали наброски Здесь встречались художники, набирались разума ученики, велись длинные дискуссии — словом, получилась Академия по тем временам вполне солидная, куда многие стремились попасть учиться, а со временем и стать ее членом. Конечно, все это скорее походило на скромный художественный клуб, но ведь Джошуа Рейнольдсу,

будущему создателю Королевской академии, было только одиннадцать лет. А Академия Хогарта и его сотоварищей уже существовала. И любопытно, что помещалась она на той же самой Сен-Мартинс-лейн в Петерс-Корт, иными словами, почти там же, где была первая школа юного Уильяма. Так стал мистер Хогарт мэтром и начал уже забывать, что совсем-совсем недавно был в том самом возрасте, который англичане так поэтично называют «зеленые годы».

Он и в самом деле переменился.

На какой-то срок — по счастью, не слишком долгий — он примирился с самим собой и с действительностью. Излив желчь в двух сатирических сериях, он обрел благодушие, успокоился. Успех, известность, годы работы с сэром Джеймсом не поколебали, правда, его принципы, но смягчили излишнюю резкость мнений. Он стал терпимее. Он еще полагал, что в среде людей воспитанных и занимающих высокое положение вряд ли могут существовать пороки, что пристали лишь выскочкам вроде Тома Рэйкуэлла.

К тому же среди его добрых приятелей были такие люди, как образованнейший и воспитаннейший Джон Ходли, капеллан принца Уэльского, человек милый, остроумный и обаятельный. Это он сочинил стихотворные подписи к гравюрам «Карьеры распутника». А Хогарт писал портрет семьи Ходли.

Он становился человеком светским. И когда один из издателей, восхищенный успехом «Карьеры распутника», предложил ему сделать серию «Карьера государственного деятеля», посвященную премьер-министру Роберту Уолполу, художник отказался. Он знал, конечно, что Уолпол взяточник и прохвост. Но Торнхилл принадлежал к той же партии, что и премьер, писал его портрет. И вот Хогарт счел за благо воздержаться от столь рискованного предприятия.

Так что был в жизни Хогарта период не очень достойной умиротворенности. И понадобилось время, чтобы сердце его вновь дрогнуло при виде общественных пороков. Пока же продолжается в его жизни печальная полоса потерь.

Через год после смерти сэра Джеймса умерла мистрис Хогарт. Случилось несчастье, о нем рассказывают смутно. Газеты сообщали, что 11 июня 1735 года скончалась миссис Хогарт, «мать прославленного живописца», и что смерть произошла по причине «испуга, причиненного пожаром, случившимся 9 июня в Сэсил-Корт и погубившим тринадцать домов». Так все и кончилось. Ни разу бедная миссис Хогарт не совершила ни одного поступка на страницах биографии своего сына). Ни фразы, ни жеста, ни одной черточки характера. Ничего. Мелькнул

бестелесный, легкий силуэт неизвестной матери великого человека, мелькнул и ушел навсегда.

И Уильям Хогарт стал самым старшим Хогартом.

Горевал он не настолько, чтобы забыть о делах, их много было в тот трудный год. Он поспешно заканчивал гравировку «Карьеры распутника», добившись, кстати сказать, права ставить на каждом листе три слова, чрезвычайно для него важных: «Согласно парламентскому акту». (То была государственная виза, защищавшая автора от беззастенчивого плагиата, давно изводившего Хогарта.) Надо думать, Хогарт поднял этот вопрос в парламенте еще при жизни Торнхилла; вряд ли обратился бы он в палату без солидной поддержки — на это у него хватило бы отваги, но не наивности. В любом случае, однако, его известность как художника, как зятя члена Палаты общин, как человека, вхожего в свое время на заседания комиссии Оглторпа, была достаточно значительна, чтобы с нею считаться Уже в мае 1735 Хогарт объявил в одной из лондонских газет, что имеется парламентский билл, защищающий художников от недобросовестных копиистов, и что ожидается «Ройэл-эсэнт» — королевская санкция этого билла. Вскоре он вступил в силу и получил название «Акт для поощрения искусства рисования, гравирования, офорта и пр.». Правда, он не давал никаких реальных гарантий, не предусматривал серьезного наказания виновных в его нарушении, но все это был первый английский закон в защиту прав художника. И долгие годы поминался он в стенах «матери всех парламентов» и за ее пределами именно как «Хогартс билл» — «закон Хогарта».

Вскоре пришлось убедиться в эфемерности нового закона. Копии — правда, не в таком, как прежде, количестве — продолжали появляться в продаже, и приходилось вести с конкурентами мелкую, постоянную и унизительную борьбу.

Но печальные времена не оставили пробела в художественных делах мистера Хогарта. Напротив, можно предположить, что жизнь благоприятствовала работе. Именно в 1736 году он закончил две большие картины, которые, учитывая его приверженность к весьма скромным размерам холстов, можно было бы даже назвать огромными. Ничто не могло заставить этого упрямого человека не писать «исторические картины». Более того, он, Хогарт, всегда ревниво заботившийся о вознаграждении, господин в денежных делах вовсе не романтический, написал две эти картины даром. И преподнес их известному в Лондоне благотворительному Госпиталю святого Варфоломея, в число попечителей коего был недавно избран. Это было очень старое и почтенное учреждение, основанное в

незапамятные времена, при Генрихе I, и незадолго до появления в нем хогартовских картин расширенное и перестроенное архитектором Гибсом. Вообще, пожертвования этому госпиталю считались проявлением хорошего тона. И Хогарт, отказавшись от денег, мог рассчитывать на внимание публики, чего, в сущности, на этот раз более всего и добивался. Подумать только — «Силоамская купель», украсившая лестницу госпиталя, была более шести ярдов в длину! В полтора раза больше рафаэлевских картонов в Хэмптон Корт! Не меньше был и «Милосердный самаритянин», Два грандиозных полотна просто царили на лестничной клетке, и не обратить внимание на них было невозможно.

Трудно писать об этих картинах! В них все есть, что полагается для исторических картин: красиво задрапированные фигуры, округлые жесты, мягкие тени на тщательно выписанных телах, парящий над купелью ангел, продуманная до мелочей взаимосвязь линий, трогательный (хотя и избитый) сюжет, благородный профиль Иисуса Христа… Все есть, нет только Хогарта: картина — собрание хрестоматийных красот, повторение общих мест в искусстве. Ее сложно бранить именно потому, что не с чем в ней спорить, она не вызывает никаких вообще чувств, кроме досады: зачем Хогарт потратил на нее время? Ведь он мучился, искал, хотел не только славы — мечтал создать национальную историческую живопись. Но забыл, что отвлеченный сюжет лишь тогда способен воспламенить воображение художника, когда за ним — философия времени, его сомнения, надежды, его гордость. Хогарт же выразить какие-нибудь современные идеи в евангельском сюжете и не помышлял. Для него чудесное исцеление Христом прокаженных было сюжетом историческим, не освещенным никакими отблесками сегодняшних мыслей, это была бескровная, выдуманная, сочиненная история, пантомима вне времени и пространства. Картины эти похожи на множество известных образцов, и не просто потому, что Хогарт подражал кому-либо. Тут дело тоньше, и сложнее. Просто виденные Хогартом картины знаменитых мастеров, те же картины Рафаэля были единственной реальностью, вдохновлявшей его кисть. Но Рафаэль дарил своим героям черты своих современников, мужественных и мудрых людей Возрождения, Рембрандт наделял библейских царей сомнениями и мыслями амстердамских бюргеров. А Хогарт, если говорил о современности, то говорил прямо — рисовал пьяниц, франтов и проституток. И конечно же, когда он писал «Силоамскую купель», он настойчиво прогонял прозаические впечатления реальности. И на смену им приходили впечатления

уже не жизненные, а музейные. Так и получилось, что в полотнах Госпиталя святого Варфоломея нет почти ничего хогартовского. А то, что есть, — живые кусочки столь старательно изгоняемой обыденности, вызывали раздражение зрителей. И раздражение их было вполне справедливым: тщательно написанные фигуры, в которых возможно было различить даже симптомы конкретных болезней, нелепо контрастировали с благолепной безликостью картины. И не случайно Хорас Уолпол, сын знаменитого премьера, писатель, эссеист, любитель искусства и, кстати сказать, большой почитатель Хогарта, упрекал впоследствии художника в непозволительных прозаизмах. Его безмерно раздражал и грубый жест слуги, отталкивающего от целительного источника женщину с ребенком, и особенно то, что уже в другой картине — «Даная» — Хогарт написал старуху, пробующую золотую монету на зуб.

Словом, Хогарт запутался и написал не то что плохую, а просто ненужную ему самому картину, не принесшую к тому же ожидаемой славы. Хоть он и очень сердился на любителей искусства, увлеченных итальянской живописью и презиравших живопись отечественную, вряд ли даже второстепенные, привозившиеся в Лондон из Рима или Флоренции картины уступали «Варфоломеевским» холстам Хогарта. Тут было над чем призадуматься. И Хогарт действительно долго думал, прежде чем решился вновь взяться за «историческую живопись».

УТРО И ПОЛДЕНЬ

Быть может, именно после сомнительного успеха «Силоамской купели» и «Милосердного самаритянина» он с новым удовольствием вернулся к современной лондонской жизни, всегда щедро открывавшей ему свои большие и маленькие секреты.

Еще в пору медового месяца, проведенного, как мы помним, в Южном Ламбете, Хогарт свел знакомство с жившим по соседству приветливым и жизнерадостным господином по имени Джонатан Тайрс. Мистер Тайрс был распорядителем и импресарио известного пригородного увеселительного сада Спринг-Гарден, называвшегося также в обиходе Уоксхолл.

Тогда, в период катастрофического безденежья, Хогарта очень выручил заказ Тайрса: он написал для Уоксхолла довольно плохую картину «Генрих VIII и Анна Болейн». Тайрс остался, однако, доволен. И вот по прошествии некоторого времени он заказал уже вошедшему в известность Хогарту еще четыре картины. Они опять-таки предназначались для одного из павильонов Спринг-Гардена, и потому от них требовались только милая занимательность и приятность красок.

Заказ был, в сущности, пустяковый.

Было решено, что Хогарт напишет четыре сценки из лондонской жизни: «Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь».

Он с удовольствием принялся за работу. Денежные затруднения кончились, спешить было некуда, лондонские образы теснились в его воображении с готовностью мгновенно реализоваться на полотне в веселые или грустные, но непременно забавные персонажи, ибо что же, как не улыбку, должны вызывать картинки на стенах павильона в Уоксхолле.

На этот раз, побуждаемый к тому характером заказа, а возможно, и утомлением от собственных нравоучительных серий, он отказался от конкретных персонажей, от единого повествования. Герой был единственный — славный город Лондон. А фабулой служило движение земли и солнца, иными словами — течение времени. И спешим заметить — никто и никогда так Лондон не писал. Не был еще ни разу Лондон героем живописных полотен, неясный его образ лишь мелькал скромной декорацией первых хогартовских серий.

Хогартовский Лондон! Какие слова! Как много в них смысла для всякого, кто хочет смотреть и видеть! В сотнях гравюр — и мастерских, и дешевых — он являлся глазам английских малышей всех сословий, на него смотрели дети угольщиков и

лордов, его узнавали раньше, чем сам город, и резец художника становился первым проводником по британской столице. Сколько подражаний — вольных или невольных — рождали эти гравюры и картины, сколько хогартовских красок и линий у Филдинга, у Диккенса, у Теккерея. «Лондон Хогарта» — это звучит, как «Париж Гюго», как «Петербург Достоевского», это неделимый сплав реальности и художественной фантазии, властно и навсегда поработивший всякого, кто пишет, мыслит об этом городе, кто просто смотрит на него. В картинах Хогарта он впервые родился для искусства, и никто уже не в силах отказаться от его настойчивого очарования.

Вот просыпается он на заре, в ленивых сумерках, в сонном зимнем тумане, в тусклых отсветах уличных костров, просыпается под медленный звон часов, отбивающих половину седьмого на фронтоне ковент-гарденской церкви святого Павла. Да нет, он уже давно не спит, этот никогда не засыпающий город; и пусть не загорелись еще свечи за окнами домов, пусть неторопливо всходящее в мглистом небе солнце едва окрашивает прокопченный кирпич и пыльную штукатурку стен; что за беда! «Том Кингз кофи хауз» — кофейня Тома Кинга открывается вечером и закрывается под утро, приветливый дым вьется над ее трубой, и беззаботные гуляки еще не закончили ночную потасовку. Не спит Ковент-Гарден, обмениваются жаркими поцелуями влюбленные пары, уже распахнуты церковные двери — всему есть здесь место: благочестию и пороку, скромности и откровенной страсти, радости и горю. Здесь и нищие, и не нашедшие клиентов подруги Мэри Хэкэбаут, и бездомные, оборванные дети — весь Лондон здесь, — на самой людной, самой веселой и самой печальной своей площади, окруженной стройными, такими бесконечно английскими домами, отделанными светлым камнем по темному кирпичу, на котором выделяются белые, мелко решетчатые переплеты высоких окон. И как олицетворение разбуженной уже, рано встающей добродетели движется к церкви святого Павла худая, с бесподобно уродливым носом дама в сопровождении несущего молитвенник пажа. А бою часов и шепоту влюбленных пар вторит заунывный голос продавца лекарства от всех болезней, знаменитой панацеи доктора Рока, уже поднявшего как стяг свою гигантскую афишу.

Так просыпается Лондон на картине Хогарта «Утро». Она почти документальна, эта картина, но кое в чем и сочинена. Это и в самом деле тот самый Ковент-Гарден, близ которого жил Хогарт, где торговали лучшими в Лондоне фруктами, где Айниго Джонс выстроил первую большую протестантскую церковь святого Павла, церковь, замечательную, между прочим, и тем, что

в ее ограде погребен автор известного нам «Гудибраса» Самуэл Батлер. И кофейня Тома Кинга (ее содержала в ту пору вдова Тома вороватая Молль) существовала на самом деле, только Хогарт переставил ее с одного конца площади на другой, ближе к церкви, чтобы все уместилось на одной картине. Ради этой же цели так много событий происходит здесь разом, так много фигур, лиц, движений. Но можно ли спорить с этим — ведь все это словно кусочки разноцветной мозаики, из коей складывается невыспавшаяся и лукавая, грустная и усмехающаяся физиономия утреннего города Лондона.

Быть может, педанты — а они часто бывают правы — скажут, что картины Хогарта не так уж и поэтичны, что слишком много внимания уделяет он, по обыкновению, забавным мелочам. Пусть так! И впрямь немало ювелирных подробностей надолго задерживают любопытный взгляд. Конечно, Диккенса легко упрекнуть в сентиментальности, а Гюго в патетике, но нынешний читатель мыслит не словами их, а их образами, дышит атмосферой их книг. А Хогарт, он будоражит воображение человека двадцатого столетия документальной подлинностью изображаемого, но подлинность эта не лишена поэзии. Что же до непременного присутствия забавного в холсте, то тут уж надо вспомнить, что Хогарт был как-никак англичанин. А много ли встретите вы англичан, умеющих чувствовать без некоторой доли насмешки над собою? И величайший лирик страны — лорд Байрон — умел лучше и горше других смеяться.

Нет, поэтичен хогартовский Лондон, ведь умение сгустить, сконцентрировать реальность до некой зрительной эссенции — способность истинно поэтическая. Современники, правда, воспринимали эти картины прежде всего как жизнь реальную. Общеизвестно, что Генри Филдинг преспокойно утверждал, что дама в картине «Утро» сама мисс Бриджет, сестра сквайра Олверти. «Почтенная дама могла похвастать красотой не более своего поклонника, — написано в первой книге «Истории Тома Джонса, найденыша». — Я попробовал бы нарисовать ее портрет, если бы это уже не сделано более искусным мастером, самим мистером Хогартом, которому она позировала несколько лет назад; недавно джентльмен этот сделал ее особу достоянием публики на гравюре, изображающей зимнее утро, недурной эмблемой которого она была; там ее можно видеть идущей (эту прогулку она совершает лишь на гравюре) в ковент-гарденскую церковь с заморышем пажом, несущим за ней молитвенник».

Так писал Филдинг, хорошо знавший если и не картины, то гравюры с картин Хогарта. В том же «Томе Джонсе» он сравнивал сварливую и уродливую жену сельского учителя со служанкой

Мэри Хэкэбаут. Но это все произошло много позже, лет через тринадцать-четырнадцать. Пока же герои мистера Хогарта еще не стали литературными героями. К тому же следует со всею настойчивостью напомнить, что главным персонажем «Четырех времен суток» остается город Лондон.

Ибо на следующей картине совсем иные персонажи и только сам Лондон остается прежним, хотя на этот раз действие переносится в район, несколько отдаленный от Лондона вполне английского, а именно — в Сохо.

Как все большие города, Лондон многолик, а Сохо с давних пор и до наших дней одна из причудливейших его гримас, или, если угодно, улыбок. Ныне Сохо — квартал сомнительных развлечений, охотно предоставляемых лондонцами в исключительное пользование иностранцам, но в прежние времена это был просто французский квартал, где жили переселенцы из-за Ла-Манша, покинувшие по религиозным или иным соображениям родную землю. Звонкий и любезный язык звучал на улочках Сохо, заставляя стариков вспоминать времена Реставрации, времена ветреного Карла II, когда французская речь и французские нравы были в такой моде. Из этого именно квартала приходили в особняки лондонских лордов гувернантки, учителя хороших манер, танцев, фехтования, отсюда появлялись и самые дорогие содержанки. Англичане смотрели на Сохо с раздражением и любопытством, англичанки украдкой запоминали фасоны платьев, которые даже у горничных — подумать только! — были неуловимо и обидно изящными. И вот по неизвестным, плохо угадываемым причинам Уильям Хогарт перенес действие картины «Полдень» в улочку Хог-лейн (ныне слившуюся с Черинг Кросс-роуд) в Сохо.

Уже далеко продвинулось солнце на небосклоне, да и время года изменилось, кто помнит на этой картине о зиме! Хогарт отнюдь не давал обязательства писать один и тот же день, да и зачем это, пусть просто движется на полотнах лондонское время. И часы церкви святого Жиля в Поле показывают двенадцать часов пополудни. Солнце щедро льется в узкую, как парижский башмачок, улицу, неприлично озаряя грязную мостовую с обычной для тех лет небольшой канавой посередине, где валяется дохлая кошка.

У дверей церкви царит дух полной куртуазности, и в том, как пишет Хогарт французов, легко угадывается смесь чувств англичанина, относящегося к французам с неизменной насмешкой, и художника, знающего и любящего изящную живость французского рисунка, да и вкус французских портних. Трудно уловимый шарм движений, совершаемых — как у Ватто — будто

под звуки невидимого клавесина, выдает основательное знакомство Хогарта с французской живописью и глубокое ее понимание, что не мешает ему потешаться над разряженным, как дофин, ребенком, нелепым и жалким в пышном наряде взрослого мужчины. Да и прицепившийся на крышу воздушный змей можно при желании воспринимать как намек на хрестоматийное французское легкомыслие.

Но зато по левую сторону Хог-лейн — царство сангвинических британских радостей, где качаются вывески харчевен, украшенные изображениями неотразимых бараньих котлет, где пахнет кровавыми бифштексами, капустой и элем, где раскатисто хохочут взрослые, а дети кричат во всю глотку, где громко ссорятся и много, с наслаждением едят. На навесе харчевни «Гуд итинг» — «Добрая еда» — висит коллекция кувшинов, кувшин стоит и на столбе, на углу улицы, обещая доступную радость недорогих возлияний. И юмор вывесок — чисто британский; на первой вывеске — отрубленная голова Иоанна Крестителя, а на второй — женщина без головы, своего рода ансамбль, не способный, впрочем, отбить аппетит. Да и любовь на левой стороне улицы лишена скучной утонченности — жизнерадостный негр звонко целует пышнотелую служанку, не забывая в то же время исследовать прелести ее низко открытого бюста. Полуденное веселье в разгаре, и даже плачущее горько дитя не портит радостного настроения картины.

И все же признаемся, что на этот раз портрет Лондона получился не слишком впечатляющим. Тут уж самому зрителю приходится складывать его из щедро разбросанных крупиц наблюдений — от уличной высохшей канавки до тонкого силуэта тающей в бледном лондонском солнце колокольни церкви святого Жиля. Дело по всей видимости в том, что уж слишком много внимания отдал Хогарт франко-английским отношениям, реализованным в маленькой картине столь же смешно, сколь банально.

Все эти небрежно завуалированные намеки овладевают вниманием зрителя, мешая видеть главное: пыльный воздух в душных улицах, окрашенные дымом и временем старые стены, яркие пятна французских шелков, сияющие на их туманном фоне, и тусклый блеск каменной мостовой, робко отражающей обесцвеченное жарой небо.

Но солнце катится дальше по небосводу. И начинает уже склоняться к закату, когда время вновь останавливается в третьей картине — «Вечер».

ВЕЧЕР И НОЧЬ

Снова жара, раскаленный летний вечер, не принесший прохлады. Теперь уже на самой окраине Лондона, даже за городом, в сущности, на берегу мелководной и узкой Нью-ривер, близ известных водоемов, называемых Сэдлера Уэллз. Ныне в тех местах асфальт, бензиновая гарь, гулкий грохот больших железнодорожных вокзалов, но в хогартовские времена то был идиллический пригород с деревенскими домами, мычанием коров, сравнительно свежим воздухом и в придачу — с веселым театриком, знаменитым своими канатоходцами и прочими замечательными артистами. Театр этот, очень любимый непритязательными зрителями, предпочитавшими жонглеров Конгриву, носил название местности — «Сэдлерз Уэллз».

Быть может, иному читателю покажется, что Хогарт непоследователен, перенося действие за пределы Лондона. Но какое заблуждение думать, что для жителя английской столицы она существует помимо своих пригородов и садов. Совершая путешествие по Лондону не только во времени, но и в пространстве, нельзя миновать его окрестностей, столь же от него неотделимых, как красный кирпич и белые оконные рамы домов.

И вот мы — на Нью-ривер — в те часы перед началом сумерек, когда земля беспощадно отдает накопленное за день тепло, когда, кажется, воздух горячее, чем в полдень, и облака неподвижно застывают в уже чуть бледнеющем небе. В это время так упоительно пахнут лужайки лондонских предместий — медом, хмелем, теплой землей; чайки не летят, а словно висят в густом, душном воздухе, а от воды подымается та нежная поэтическая дымка, которую — много лет спустя — будет так блистательно писать Томас Гейнсборо. В самом деле — все в картине Хогарта дышит зноем: поникли листья плюща, вьющегося по стене харчевни под вывеской «Хью Мидлтон» (названной так, по всей вероятности, в честь знаменитого в ту пору филантропа), и даже корова безуспешно старается использовать сильно уже поредевшую кисточку хвоста вместо веера. Но самое красноречивое свидетельство знойной поры — это семья красильщика, что, разморенная духотой и пережитыми впечатлениями, возвращается в Лондон после незабываемых часов, проведенных на лоне природы, а затем, разумеется, в театре «Сэдлерз Уэллз».

Тут опять начинаются всякие забавные хогартовские выдумки, рожденные язвительной фантазией великого наблюдателя. Одни только сопоставления, сочетания, казалось

бы, несоединяемого и несравниваемого дают неожиданный и смешной результат. И дородная, светящаяся розовым жиром красильщица, подавляющая массивными своими телесами худую, голодную корову; и сам красильщик, оказавшийся вдруг — а может быть, и давно уже — рогатым благодаря коровьим рогам, торчащим из-за его головы; и пара детей, нелепо пародирующая пару супружескую: мальчик держит в руках куколку, как красильщик — заснувшую дочь, а девочка, как красильщица, — веер. Много в этой картине забавного, но не в пример предыдущему полотну здесь ничто и ничему не мешает, из маленьких и комических подробностей складывается живое ощущение целого — картина разморенного жарким днем лондонского предместья, где все проникнуто снисходительным юмором художника, которому лень смеяться слишком зло. И как тут много «доброй старой Англии», ведь так откровенно любуется Хогарт классическим плющом, и покатыми холмами вдали, и высокими крышами коттеджей, подымающимися над сумрачной листвой деревьев. Но вечер, настоящий вечер близится. И тут уж — в последней картине «Ночь» — Хогарт перемешивает все, варит дьявольский пунш из откровенной сатиры на знаменитых лондонцев, поэтического городского пейзажа, блестящих светотеневых эффектов и, что разумеется само собою, из сотни смешных или страшноватых нелепостей, которых здесь больше, чем в трех предшествующих картинах, вместе взятых.

Темны были ночами узкие лондонские улицы, едва доступные из-за тесноты своей лунному свету, улицы, почти не знавшие фонарей. Только огни харчевен бросали на залитую помоями мостовую веселые, но редкие отсветы. Опасен был путь по ночному городу для пешехода — ноги скользили по грязи, тусклые взгляды мускулистых оборванцев вызывали озноб между лопатками — как раз там, куда обыкновенно всаживали ножи любители чужих кошельков. Звать на помощь было некого: полицию в Лондоне еще не учредили, муниципальные приставы спали, ночные же сторожа сами побаивались воров.

Нехорошо было в Лондоне по ночам. Богатые особняки прятались за коваными решетками и густыми деревьями садов, чьи ворота охранялись вооруженными привратниками; кареты знати спешили поскорей миновать смрадные улицы Сити; горожане старались пораньше ложиться в постель, но жизнь все же не замирала, призрачная ночная жизнь, полная опасностей и нелепых приключений, пьяных криков, грохота колес запоздалых экипажей, а порой и звона клинков.

Такую ночь и пишет Уильям Хогарт, но ночь театральную, где множество случайных эпизодов происходит в одном и том же

месте, в один и тот же момент, при эффектном свете костра, гаснущей зари и фонаря ночного сторожа.

Гаснет заря в печальном лондонском небе, наискось перечеркнутом кронштейнами вывесок, и уже ярче зари светятся окна. Но еще различима в густеющих сумерках площадь близ Черинг Кросс, где застыл на бронзовом коне бронзовый Карл I, изгнанный, обезглавленный и снова теперь почитаемый король. А в тесной улице ночь уже полновластная хозяйка. И тут, на крошечной сцене, как на маленьких подмостках ярмарочного балагана, разыгрывает Хогарт действие последней картины серии. Даже освещение здесь вполне театральное, нарочитое и фантастическое. Впереди качается фонарь ночного сторожа, ведущего домой — кого бы вы думали? Конечно, не просто пьяницу, а человека, известного всему Лондону. Ведь в трех предыдущих полотнах Хогарт обошелся без портретов английских знаменитостей, без всяких намеков на злобу дня, и, видимо, это стало томить его душу. Так вот, этот господин — сэр Томас де Вейль, мировой судья, отставной полковник, масон (плотничий угольник — знак братства вольных каменщиков — болтается у него на шее), взяточник, но, по свидетельству современников, человек энергичный и справедливый. Каких парадоксов не знает история! Сэр Томас стяжал скандальную славу еще и тем, что был четырежды женат и от четырех этих браков имел двадцать пять детей. Как было Хогарту миновать столь экзотическую личность!

Итак, судья с отвисшей челюстью и бессмысленным выражением лица шествует по улице, припадая к плечу тщедушного сторожа, несущего под мышкой благородную шпагу де Вейля, чтобы достойный сэр не уронил ее в канаву. Вывеска с бокалом и надписью: «Нью баньоу» (благопристойный псевдоним публичного дома) сулит заблудшим в ночи кров, вино и любовь, вывеска с портретом графа Кардигана обещает лишь горячительные напитки. Но самая большая и самая внушительная вывеска принадлежит цирюльнику и зубодеру, предлагающему почтенной публике удаление зубов с предварительным легким оглушением пациента, кровопускание, бритье и прочие необходимые в обиходе гигиенические процедуры. В качестве завлекательной рекламы у окна выставлены миски с кровью признательных больных, а в освещенной комнате можно видеть и самого брадобрея, ловко орудующего бритвой и держащего по традиции своей профессии клиента за нос. Тут же происходят и другие занимательные происшествия: валится на бок совершившая слишком крутой поворот солсберийская почтовая карета (одна из тех, что отправлялись из гостиницы «Ангела» трижды в неделю), кричат перепуганные пассажиры. Ночной

горшок опрокидывается на голову сэра Томаса из окна второго этажа, на что, впрочем, судья не обращает решительно никакого внимания; суетятся уличные мальчишки. Все эти события никак не связаны друг с другом, но они неотрывны от ночи, которую выдумал Хогарт. Все, что случалось в разное время и в разных местах, он свел воедино, следуя давнишней театральной традиции трех единств — времени, места и действия. И словно подчеркивая откровенную условность происходящего, в причудливый, но единый ритм сплетаются движения шпаг — пьяного судьи и бронзового Карла I. И ритму этому вторят бритва цирюльника, и узкие, режущие Небо кронштейны вывесок. А быть может, ритм этот только чудится доверчивому взгляду зрителя, плененного выдуманной, но неотразимо достоверной жизнью Лондона, возникшей на хогартовских полотнах. Теперь уже этот риторический вопрос утерял всякий смысл, ибо подобно тому, как Лондон стоял у колыбели Уильяма Хогарта, Хогарт с течением времени стал истинным демиургом Лондона на холстах, а значит — что куда более важно — в воображении зрителей. Так завершается день на картинах мистера Хогарта, а с ним и вторая часть повествования. Время идет и приносит новые заботы и волнения, опять — в который уже раз! — вовлекая Хогарта во множество разных неприятностей.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Но нынче я хочу изобразить
Все сущее с жестокой прямотою:
Вот то, что есть, а не должно бы быть.
Поймите, что занятие пустое
Морали плугом ниву бороздить,
Пороком удобренную.

Байрон

«КОНЕССЁРЫ»

Как ни увлекался мистер Уильям Хогарт живописью и гравированием, как ни наслаждался успехом и растущей с каждым годом известностью, он еще менее, чем раньше, был склонен мириться со своим положением. Его слава была все же какого-то не того, как хотелось ему, сорта; ей решительно недоставало величия. Никому не приходило в голову рассуждать о его картинах с таким же глубокомыслием, как о полотнах старых мастеров, или, на худой конец, как о привезенных из Италии холстах модных живописцев.

Между тем в никогда не дремлющем разуме Хогарта рождаются не слишком отчетливые, но смелые, а с точки зрения его коллег, просто наглые, свидетельствующие о неприличном самомнении, мысли. Здесь, забежав несколько вперед, уместно вспомнить об одном хорошо известном событии, рассказанном самим Хогартом; событие это проливает свет на многие его поступки и мнения.

Так вот, однажды в «Академии» на Сен-Мартинс-лейн произошел скандальный разговор. Почтенные живописцы очень сердились на Хогарта. Началось все с того, что он произнес тираду, где поносил модных иностранных портретистов, отозвался пренебрежительно о портретном искусстве вообще и заявил в заключение, что достижения старых мастеров были хороши только для своего времени и что стараться писать, как они, — ничтожное занятие.

Картина была и в самом деле превосходная, вполне достойная кисти самого Хогарта: красные, как охотничьи сюртуки, лица художников, сползающие набок от возбуждения парики, ученики, сгорающие от любопытства, забытый и замерзший натурщик, возмущенные возгласы, трагические паузы, взгляды, мечущие молнии, гневные жесты, потрясание тростями; и, наконец, сам мистер Хогарт, розовый, упитанный, франтоватый и довольный — в центре страстей.

Если верить его собственным запискам, Хогарт обратился к своим коллегам с таким вопросом:

— Предположим, что кто-нибудь напишет в наше время портрет так же хорошо, как Ван-Дейк, — будет ли он принят и признан и заслужит ли художник славу, достойную его достижений?

Удивительно интересный вопрос, совершенно необычный для времени Уильяма Хогарта! Никто и не попытался ответить на него по существу. Напротив. Хогарту ответили вопросом, который

сразу свел спор с принципиальных высот к уровню семейной склоки:

— Можете ли вы написать так, как Ван-Дейк?

Хогарт ответил утвердительно, чем вновь вызвал всеобщее негодование. И с этим негодованием спорить трудно — он и в самом деле не писал лучше Ван-Дейка. Так что в гуле возмущенных голосов пропал и его второй, тоже очень любопытный, вопрос:

— А если бы я смог это сделать, получил бы я признание?

— Для этого, — бесподобно отвечал мистер Рамзей, шотландский живописец, — должно будет спросить наше мнение. И мы никогда не признаем, что вам это удалось.

И все присутствующие тотчас же согласились с мистером Рамзеем.

Совершенно очевидно, что каждый говорил, плохо понимая другого. И дальше, излагая эту историю, Хогарт забывает о сути дела и доказывает свои способности портретиста вне всякой связи с предыдущим спором и вообще не слишком элегантно: просто сообщает, что в свое время получил за один из портретов гораздо больше, чем кто бы то ни было другой, целых двести фунтов! Тут Хогарта можно поздравить разве что с хорошим гонораром. Дискуссию же на Сен-Мартинс-лейн он окончил бесславно. Но не все ли равно, чем дискуссия кончилась. Другое важно! Ведь Хогарт высказал удивительную мысль: тот, кто напишет, как Ван-Дейк, не будет воспринят и признан.

Он ошибся, конечно: подражателей — и особенно удачливых — всегда признают с радостью. Но сколько мудрости в ошибочном этом суждении! В нем мысль о том, что повторение великого искусства ничего не откроет, ничему никого не научит. Оно просто бессмысленно. И можно быть уверенным: собираясь «написать, как Ван-Дейк», Хогарт не столько хвастался, сколько старался убедить спорщиков, что «писать как Ван-Дейк» возможно, но проку в том никакого нет.

Оставим в стороне несносное самодовольство мистера Хогарта, его постоянно уязвленное достоинство, суетное желание смущать умы. Но как неожиданна и серьезна мысль о ненужности подражания в пору, когда традиционность живописи рассматривалась почти как синоним ее достоинства, когда национальной школы в Англии еще вовсе не существовало, когда художникам, чтобы иметь успех, приходилось подражать давно прославившимся шедеврам.

Разумеется, такая мысль не возникла вдруг, она имела свои причины, и толкуют их по-разному. Говорят и о патриотизме Хогарта, мечтавшего о создании исто британской живописи, и о

его яростной ненависти к светским любителям картин, дилетантам «конессёрам», к нелепым вкусам тех, кто с бессмысленным упорством желал любоваться только «заграничным» искусством. В сущности, все это не было для Хогарта чем-то новым — те же самые чувства воодушевляли его резец, когда он делал карикатуру на алтарную картину Уильяма Кента или резал гравюру «Маскарады и оперы».

Чтобы понять раздражение, которое день ото дня росло в легко воспламеняющейся душе Уильяма Хогарта против эпигонского и чаще всего низкосортного искусства, ввозимого из-за границы, следует вообразить себе тогдашнего покупателя картин, знатока эпохи «георгианской Англии» — периода, о котором англичане говорят с неизменными вздохами поэтического сожаления.

Покупателей было много. Не только двор, не только вельможи, богатые землевладельцы или банкиры, но и не слишком состоятельные деревенские сквайры почитали долгом повесить на стену одно или, лучше, несколько заморских полотен. В конце тридцатых годов XVIII века жилье даже сравнительно небогатого помещика обычно отличалось отменным вкусом. И совсем не потому, что все наперечет английские сквайры обладали врожденным чувством прекрасного. Но к тому времени сложилась естественная и благородная традиция архитектуры, где было более простоты и рациональности, нежели украшений. Романтические видения готики еще не тревожили воображения зодчих и их заказчиков — эта мода воцарилась позднее, с легкой руки Хораса Уолпола, построившего свой знаменитый Страубери-хилл. Культ жилища, так свойственный англичанам, заставлял их с особым тщанием относиться к выбору вещей удобных, красивых и прочных. Чиппендайловская мебель красного дерева, чеканное серебро, наконец, строгие изделия местных ремесленников не столько украшали комнаты, сколько составляли их естественное, комфортабельное убранство. И хотя все более входили в моду обширные пейзажные парки, оставались еще в неприкосновенности уютные деревенские сады за тисовыми, причудливо подстриженными изгородями, украшенные свинцовыми фигурками времен королевы Анны. Но там, где дело касалось выбора картин, сквайр, увы, терял вкус, воспитанный в нем неприхотливым изяществом родового жилища. Касается сказанное, впрочем, не только сельских джентльменов. Повальная страсть к итальянской живописи владела и джентльменами городскими.

Тут есть еще одно немаловажное обстоятельство. Именно англичанам принадлежит честь возведения путешествий в ранг

национального увлечения. Говорят, около сорока тысяч англичан путешествовали одновременно по Европе, а ведь население Британии было тогда немногим больше шести миллионов. С тех пор фигура флегматичного британского путешественника с путеводителем и пледом стала хрестоматийной. Рассказывают, что гостиницы на континенте неизменно устраивались согласно именно английским вкусам.

Так вот, многие из вояжировавших по Франции и по Италии англичан покупали картины. А поскольку во Франции и особенно в Италии страсть к надувательству богатых иностранцев весьма велика, то Англия стремительно наводнялась скверными копиями и просто подделками. Плененные звучными именами в углах темных от времени (и стараний торговцев) холстов, очарованные бойкой и любезной речью приказчиков, величавших всех без различия англичан «милордами», путешественники, не очень торгуясь, покупали всякую ерунду и гордо привозили ее домой. Да и сами купцы, поняв, что к чему, доставляли в Лондон немало ходкого художественного товара.

Так и расплодился в Англии гот самый тип любителя картин, «конессёра», воспитанного на легковесной моде.

Конечно, тут легко переусердствовать. Были в Англии и просвещенные любители, знавшие толк в хорошей старой живописи и в современных французах. Откуда иначе появилось так много отличных полотен в английских собраниях? Но Хогарт не знал золотой середины и возненавидел «конессёров» (он часто, с подчеркнутым презрением любил повторять это слово) на всю жизнь, возненавидел их всех, решительно и беспощадно.

Эта ненависть была одной из причин, побуждавших Хогарта к отрицанию вообще всякого искусства, отмеченного печатью времени. Вернее, к отрицанию принятия такого искусства за единственный образец. Хотя сам Хогарт, что отлично известно, не отказывался от права восхищаться Рафаэлем. Но и в этой своей непоследовательности он был прав, ибо он-то восхищался самими картинами, а не подписью в их углу, как презираемые им «конессёры».

С такого рода размышлениями связан, очевидно, и эпизод на Сен-Мартинс-лейн. Хотя следует повторить, что главное значение этого спора не столько в отрицании старых мастеров, сколько в утверждении ненужности и вредности эпигонства.

Вспомнив все эти обстоятельства, можно вернуться назад и перейти к рассказу о любопытном событии, участие в котором мистера Хогарта хоть и не доказано вполне, но все же почти не подлежит сомнению.

Речь идет о знаменитой статье, напечатанной летом 1737

года в газете «Сент-Джеймс Ивнинг пост» за подписью «Британофил» и трактующей как раз те вопросы, которые, судя по всему, уже давно томили мистера Хогарта.

МИСТЕР ХОГАРТ — «БРИТОФИЛ»

Статья «Британофила» в «Сент-Джеймс Ивнинг пост» от 7–9 июня не была, однако, просто-напросто теоретическим рассуждением. Хогарт — будем думать, что это был он, — решил взяться за перо прежде всего, чтобы защитить покойного сэра Джеймса Торнхилла. Одна из газет поместила очень обидные критические замечания о росписях, сделанных Торнхиллом в Гриниче. Замечания эти не только задевали чтимого Хогартом художника и свойственника, но косвенно касались и самого Хогарта, не раз помогавшего Торнхиллу если и не в Гриничском госпитале, то в других сходных работах. И кроме того — а это, наверное, и было самым главным — критик очень надменно отзывался вообще об английской исторической живописи, да и об английском искусстве в целом.

Это все и привело «Британофила» в ярость. Вот что писал он:

«Есть и иная разновидность добрых людей, что приносят искусству еще более вреда — это те из ваших торговцев заграничными картинами, которые готовы подымать ужасный крик в печати, как только им покажется, что их прибылям грозит опасность. И в самом деле — в их интересах обесценивать все английские произведения, приносящие урон их торговле, состоящей в непрекращающемся ввозе мертвых Иисусов, святых семейств, мадонн и прочих, безысходно мрачных, лишенных интереса и декоративности картин, на которых они мажут ужасные имена, напоминающие имена итальянских мастеров; и в то же время, сообщая что-либо о нашем брате английском художнике, они плетут неправдоподобную чепуху».

Далее «Британофил» изображал сцену одурачивания наивного англичанина беззастенчивым жуликом-антикваром. При этом делался откровенный намек на одну известную в ту пору картину, намек смелый, даже рискованный. История была такова: король Георг II, человек, как говорят, храбрый, но неумный и дурно разбирающийся в искусстве, питал особенное пристрастие к большой картине, на которой неизвестным мастером написана была толстая Венера. Антиквар, продавший в свое время это полотно для Кенсингтонского дворца и взявший за него тысячу фунтов, утверждал, что оно принадлежит (так рассказывал Хогарт) Микеланджело, или Якопо Понтормо, или Себастьяно дель Пьомбо. Картина была, по всей видимости, безобразна. Королева, обладавшая вкусом более искушенным, чем царственный ее супруг, договорилась с вице-камергером лордом Гарвеем о том, чтобы картину перевезли в Виндзорский замок. Ее

величество Каролина настаивала также на полной секретности этого перемещения. Но в последний момент заговор был раскрыт. Король сильно гневался. И — само собою разумеется — приказал водворить толстую Венеру на прежнее место — в Стэйт рум, парадный зал Кенсингтонского дворца, совсем недавно отделанного заново сэром Кристофэром Рэном.

Надо было обладать известной беспечностью, чтобы пустить такую стрелу в сторону самого короля. Правда, ничем ужасным это не грозило, король не внушал особого трепета и опасной для подданных властью не пользовался; а вольность дерзких речей была тогда по сравнению с другими странами прерогативой Британии. Но уже одно то, что Хогарт не побоялся испортить отношения со двором, говорит о похвальном бескорыстии художника.

Итак, появилась статья «Британофила», ее прочли, и сначала лишь неясные и робкие подозрения высказывались о ее авторе. И только газета «Ландн мэгэзин» заявила со всей определенностью, что «Британофил» не кто иной, как мистер Хогарт, «первый художник Англии, а возможно, и всего мира в своем жанре».

Хогарт как будто бы с этим не спорил, да и кто еще тогда в Англии мог бы такую статью написать? Будем же считать, что он и был «Британофилом». Тем более что дальнейшая его деятельность как нельзя лучше соответствовала высказанным в «Сент-Джеймс Ивнинг пост» идеям. К тому же первая колкость в отношении короля — намек на тучную Венеру — не была последней, и, как мы вскоре убедимся, отношения Хогарта с ганноверским домом со временем еще более усложнятся.

Отношения эти, правда, не стоит излишне драматизировать, кое-какие заказы двора ему перепадали: сохранилось несколько набросков, эскизов карандашом для групповых портретов августейшего семейства. Но дальше предварительных рисунков дело, кажется, не заходило: королевским живописцем по-прежнему оставался Уильям Кент, свято хранивший неумирающую ненависть к своему оскорбителю. По счастью, у Хогарта заказов было много, порой даже с избытком. И надо с огорчением признаться, что он с новым усердием пишет в ту пору светские групповые портреты, от которых, можно было думать, уже отказался.

СВЕТСКИЕ КАРТИНКИ И МНОГОЕ ДРУГОЕ

Есть все-таки в хогартовских «разговорных картинках» что-то не совсем для современного зрителя приятное. Дело не только в том, что они однообразны и не сколько даже приторны, другое воспринимается с неудовольствием: слишком странно выглядят фигуры и лица, написанные всерьез, но настойчиво напоминающие персонажей сатирических картин. Будто отличные комические актеры, давно и хорошо знакомые зрителю, вдруг принялись неумело и без увлечения разыгрывать унылую драму. А если и прорываются у них острые, непредусмотренные этикетом движения, если спокойное лицо вдруг оживит смешная гримаса, то выглядит это неуместно и слегка безвкусно. И будем откровенны: групповые портреты Хогарт пишет просто хуже картин сатирических — в них меньше естественности, больше ошибок в рисунке (даже в построении перспективы), меньше выдумки и логики в композиции. Он писал их без свойственного ему обычно воодушевления, не утруждая себя поисками каких бы то ни было новаций. Немудреное действие вроде чаепития или беседы, пышные драпировки, прикрывающие (из чисто композиционных соображений) угол просторной комнаты, мерцание позолоты на книжных корешках и рамах картин, мерцание серебра на чайном столе, мерцание парчи на богатых нарядах, шаловливые кошки, серьезные собаки, птицы в клетках — и так одна «разговорная картинка» за другой…

Следует, однако, признать, что десять лет назад подобные картины Хогарта были куда слабее. Слава богу, исчезли амурчики, порхающие неизвестно по каким причинам под потолком; фигуры людей приобрели естественность. И главное — как бы ни грешил он против живописи и простоты целого, в каждой, даже посредственной «разговорной картинке» конца тридцатых годов можно разыскать не один превосходный портрет.

Пусть жесты персонажей однообразны, нарочиты, но лица просто удивляют тем несомненным сходством, в которое веришь, даже не зная оригинала. Эти сухие, с длинным подбородком или, напротив того, круглые, сангвинические и властные, но равно породистые лица состоятельных джентльменов уже предвосхищают шедевры Джошуа Рейнольдса, предвосхищают и вообще блеск будущего британского портрета. В них надо всмотреться, в эти спокойные глаза, надменно полуприкрытые тяжелыми веками, в румяные, твердо вырезанные губы, в бесчисленное разнообразие выражений. Еще не нашли искуснейшие писатели безошибочных слов, что с сокрушительной

точностью определяют внешность человека, а Хогарт в занимательных светских портретах уже разбросал множество тончайших наблюдений, которые, наверное, назвали бы «психологическими», если бы в те времена бытовало такое слово. И хотя все это несколько теряется в привычных, даже банальных композициях, хотя картины убийственно похожи одна на другую, в них все же возникает не лишенный романтики образ времени: самодовольный, но уютный и уж никак не безвкусный быт георгианской знати — еще одна грань «доброй старой Англии» — с неторопливым ритмом удобно устроенной жизни, с чередой просторных, отделанных дубовыми панелями комнат благородных пропорций, с красным деревом огромных книжных шкафов прадедовской библиотеки, со столовым серебром чудной старинной чеканки, с непременными китайскими вазами на камине, с охотничьими трофеями и чутко дремлющими собаками в просторном и сумрачном, как церковь, холле. И за зримым обликом эпохи услужливо тянется встревоженная кистью Хогарта цепь ассоциаций, и вспоминается пора строгих нравов и очень терпимой морали, тщательно не замечаемого разврата и семейных добродетелей, видимого благополучия и зреющего скептицизма — время, когда Филдинг только начинал сочинять драмы, юный Стерн учился в Кембридже, а Шеридана и вовсе не было на свете. Право же, этого достаточно, чтобы многое оценить в «разговорных картинках» мистера Хогарта.

Но часто, слишком часто грешил он против собственного таланта.

Несмотря на видимое разнообразие художественных занятий Хогарта, педантичный биограф без труда может убедиться в сравнительно скудных результатах тех лет, что последовали за написанием «Четырех времен суток». Он, конечно, работал, и работал немало, гравировал «Утро», «День», «Вечер» и «Ночь», писал портреты, «разговорные картинки», исполнял разного рода небольшие заказы. И все же какой-то спад, несомненно, бит л, что естественно после бешеной работы над недавними сериями картин и гравюр. Но не надо забывать — за тем, что становилось достоянием публики, оставался и другой Хогарт — тот, что писал «Консультацию медиков», рисовал игроков в шашки в кофейнях. «Потайной» Хогарт в этот период живет с неиссякаемым напряжением. Напомним еще раз — денежных затруднений нет более, никто его не торопит, он может размышлять и работать порой только для себя — а как это много для художника! И работал он непрерывно, напряженно — как иначе достигла бы его рука такого ослепительного артистизма. Какой путь пройден от первых его, известных истории рисунков до того, что делал он на

сороковом году жизни!

Вот один лишь его рисунок углем и мелом — классическая техника старых мастеров — обнаженная модель. Сколько истинного изящества — не в модели, ибо рисовал Хогарт пухлую, отнюдь не безупречно сложенную девицу, — а в безошибочной линии, то черным, густо бархатным штрихом, то прозрачным, тающим в бумаге контуром очерчивающей фигуру! С какой дерзостью ложатся на нежно оттушеванное лицо короткие и сильные удары угля, создавая матовые глубокие тени у глаз и в уголках рта! Да и все построение фигуры в сложнейшем ракурсе выполнено с завидной точностью; наверное, лукавил Хогарт, выказывая пренебрежение к анатомии и прилежному копированию натурщиков. А может быть, годы брали свое, и крепнущая уверенность в необходимости безупречно рисовать побуждала художника к систематическим и упорным упражнениям.

Но так или иначе, вторая половина тридцатых годов — время в жизни Хогарта неясное и для биографа неблагодарное. То сравнительно немногое, что тогда было сделано, грешит чрезмерным, даже легкомысленным разнообразием. Кажется, серьезные проблемы уже не так занимают художника, прежде ревниво и болезненно воспринимавшего всякую несправедливость.

Правда, недовольство существующим порядком вещей, которое тогда испытывал Хогарт, было порождением сравнительно безмятежной эпохи. Страна богатела, смертность — как свидетельствовала тогдашняя статистика — уменьшалась, религиозные распри утихли, а социальные трагедии не часто открывались художнику, давно распрощавшемуся с собственной нищей юностью. Для людей, подобно Хогарту, не слишком искушенных в политических проблемах, большая часть человеческих несчастий казалась следствием печальной, но чуть ли не случайной несправедливости.

Он еще не обрел той, не знающей иллюзий проницательности, которая скоро, очень скоро, заставит его понять, что истинная трагедия людей не всегда выступает в обличье хрестоматийных бед и пороков. Пока еще продолжается недолгий период сравнительного спокойствия Выскочки вроде Тома Рэйкуэлла разоблачены, «хай-лайф» еще неприступен. Хогарт обращается к трудной доле художника — литератора, музыканта, актера, и это вызывает большое уважение, ведь легко разбогатевшему, вошедшему в славу живописцу забыть о бедственном положении собратьев по искусству. Он пишет и затем, разумеется, гравирует «Странствующих актрис,

переодевающихся в сарае» — намек на гонения, которым подвергались английские бродячие труппы в отличие от итальянских или французских артистов; издает гравюру «Бедствующий поэт» — быть может, живое воспоминание о судьбе бедного Ричарда Хогарта, исполненную по картине, написанной в 1735 году.

Странное это полотно! Персонажи его почти карикатурны, сам нищий стихотворец, почесывающий голову под париком, вызывает скорее улыбку, чем сострадание, жена его, с испугом взирающая на разгневанную молочницу и длинный счет в ее грозно простертой руке, выглядит простушкой, неспособной понять всю тягость своего положения. В картине этой находят всякого рода намеки — и на поэта Попа, которого Хогарт не раз высмеивал, и на ситуации одной из комедий Филдинга А трогает полотно отнюдь не давно отошедшими в область ученых комментариев ассоциациями, но теми всегда щемящими душу подробностями, цену которым так знал Хогарт: камин с убогими потугами на изящное убранство, пустой шкаф для съестного, жалкое белье на веревке — все это Хогарт помнил, не мог не помнить по собственному детству. Да и не себя ли самого, «малютку Уилли», вспоминал он, изображая орущего за занавеской младенца?

Тогда же, примерно в конце 1736 года, делает Хогарт совсем уж необычную для себя пару гравюр, легкомысленных, даже просто неприличных. По обыкновению они повторяли произведения живописные, сделанные много раньше, где-то в начале тридцатых годов. Но если картины были всего лишь пикантными декоративными панно для украшения дверей, то гравюры обросли множеством непристойных подробностей.

Но непристойность — как всегда у Хогарта — чисто умозрительная. Никакого смакования скабрезных деталей. Если он и хотел сделать свои листы смешными и развлекательными, то это у него совершенно не вышло. Получилось другое — сатира на гнусную похоть, прикрывающуюся привычно лживыми словами о любви.

Гравюры называются «До» и «После».

Место действия — одно и то же: спальня. Персонажи одни и те же: он, она и еще собачонка — маленький символ любовного пыла.

На первой гравюре «она» — добродетель в последнем приступе неуверенного сопротивления, «он» — неистовая, пылающая и молящая страсть. Лает взволнованная собачонка, а налево на стене виднеется картинка: амур запускает в небо шутиху.

На второй гравюре «она» — смятенная, томная и уже наивно влюбленная, протягивает руки к виновнику своего счастья и позора. А он с лицом непередаваемо флегматичным, усталым и несколько брезгливым занят лишь тем, чтобы привести в порядок панталоны. Уснула собачка, разбилось упавшее на пол зеркало, открыв на стене прежде невидимую картинку: амура, созерцающего упавшую наземь шутиху. И ночной горшок разбился. И вообще, ничего уже нет, ибо ничего, кроме элементарной, достойной йеху похоти, и не было. Имеются и другие подробности, вроде валяющейся на полу книги, где можно прочесть имя автора — Аристотеля и латинскую фразу, сообщающую, что все животные испытывают грусть после утоления страсти.

Не стоит, конечно, преувеличивать философскую суть гравюр. В них есть скорее назидательность: вот-де как нехорошо грешить. Есть и желание посмешить зрителя. Но все же в диковинной смеси гривуазности и дидактичности живет и грустная мудрость художника, уверенно совлекающего покровы с пустых и эгоистических страстей. В сущности, это очень добрые к женщине и безжалостные к мужчинам гравюры. Ну и, разумеется. Хогарт не лишил себя удовольствия намекнуть в них на реального человека. Говорят, что «он» — это сэр Джон Уилз, ставший со временем известным в Лондоне судьей.

Так что, действительно, очень разнообразны работы Хогарта, трудно нащупать в них единую нить. И тут еще статья в «Сент-Джеймс Ивнинг пост», выдающая тревогу и горечь художника… Непонятное время, никак не укладывающееся в разумную логику жизнеописания. Но что поделаешь! Не следовать же совету Христофора Колумба, рекомендовавшему во всех неисследованных местах «предполагать ужасное». Придется просто обратиться ко времени несколько более позднему, когда Хогарту уже пятый десяток, — к началу сороковых годов.

КАПИТАН КОРЭМ, ЛАВИНИЯ ФЕНТОН, ЛЕДИ ЭДВАРДС И ВЕЛИКОСВЕТСКИЙ ВКУС

Многое ли изменилось в его жизни? И почему не известны его письма? Как приятно заставлять говорить своего героя подлинными его словами, написанными или достоверно произнесенными! Но нет, только кисть его говорит, а порой этого далеко не достаточно, чтобы разобраться в жизни художника. Вот ему уже сорок три, да и миссис Джейн далеко не та трепетная девочка, что очертя голову бежала из родительского дома в мартовскую незабвенную ночь. Ей скоро тридцать пять, она хозяйка большого и богатого дома, жена знаменитого художника. Бог не послал ей детей, но она не ропщет. С мужем живет она в добром и сердечном согласии, пламя уютно горит в камине, перед которым неизменно восседает по вечерам задумчивый мистер Трамп, любимый мопс Хогарта. Ах, если бы собаки писали воспоминания! Сколько любопытного рассказал бы умный Трамп о своем хозяине, о той неудовлетворенности, что, наверное, таилась за внешним благополучием жизни Хогарта. Опять-таки не о гамлетовских раздумьях идет речь, хотя, возможно, случалось с Хогартом и такое. Но ведь несомненно, что ни собой, ни жизнью не был Хогарт доволен, иначе бы не бросался из одной крайности в другую, а писал бы преблагополучно портреты да занимательные картинки. И уж, конечно, не делал бы такие странные и неожиданные для себя эскизы и рисунки, в которых угадывается будущий век. Но не будем спешить. Пока еще — только год 1740-й. И Хогарт пишет портреты и размышляет над новой грандиозной нравоучительной серией. И — подумать только! — собирается писать «исторические картины» — в который уже раз.

Большим художникам редко свойственна приверженность к одному-единственному жанру; подобно философам древности, они ощущают действительность в счастливой цельности и стараются воспроизвести все возможные ее грани. За пределами их внимания остается обычно лишь то, что вообще не возбуждает любопытства современников. В самом деле, Хогарт не писал только пейзажей — в их чистом варианте, да еще натюрмортов, поскольку в ту пору ни тем, ни другим особенно не увлекались. Портрет же был Хогарту близок чрезвычайно, с самого начала его искусство развивалось, именно изучая тайны человеческого лица. С юных лет, не написав еще ни одного сколько-нибудь значительного портрета, он уже знал мало кому доступные

тонкости мимики, умел передать в легком наклоне головы или изгибе губ разнообразные движения души. Потом появились первые «разговорные картинки» с купидонами, где за портрет пришлось взяться серьезно. Да и что ни писал затем художник, он так или иначе сталкивался с портретом — настоящим, как в «Опере нищих», или придуманным, как в сатирических сериях.

Но чаще и чаще приходилось Хогарту браться за портреты, и не за групповые, как в «разговорных картинках», а за такие, где лицо человеческое царило полновластно и где не надо было сочинять наивную непринужденность групп. И хотя заказчики и традиция требовали привычных, скучно-великолепных драпировок и обильных аксессуаров, хотя Хогарт поначалу не баловал зрителей неожиданными приемами, он — еще очень неуверенно — искал свой собственный путь в портрете, Не стоит обращать внимание на его фанфаронады и уверения, что он «может писать как Ван-Дейк». Никаких откровений пока не происходило. И все же, несмотря на привычные складки шелковых занавесей, на однообразно изящные позы, на эффектно-безликую живопись костюмов, сами лица уже настойчиво привлекают взгляд Он много, слишком много для светского портретиста знает о людях. И непривычная живость выражения, сходство, не приглушенное льстивой кистью, не однажды, наверное, беспокоили заказчиков.

Число охотников иметь портрет, подписанный Хогартом, все же росло. И хотя выездные лакеи пэров или министров редко тревожили дверной молоток хогартовского дома, свет не оставлял своим вниманием входившего в моду наследника сэра Джеймса Торнхилла. Как бы ни интриговал неизлечимо оскорбленный Кент, не было в Англии достойных Хогарта портретистов. Кто, в сущности, писал до него портреты? Были, конечно, и Добсон, и Бэкон, и Гринхилл, и знаменитый миниатюрист Самюэл Купер, но память о них едва ли жива.

А хогартовским портретам суждена была долгая жизнь; многие, хотя и чисто интуитивно, чувствовали это. И число заказчиков все увеличивалось.

Существенные события в творческих делах Хогарта были связаны со знаменитым в свое время филантропом, капитаном и судовладельцем Томасом Корэмом, действительно очень добрым человеком, прославившимся учреждением так называемого «Приюта для найденышей» — «Фаундлинг Хоспитл».

Любовь и жалость к нищим детям, которую проповедовал этот старый морской волк, иным казалась чудачеством, иным — подвижничеством; Корэм проявил упорство, не меньшее, чем в свое время Оглторп, добивавшийся создания своей комиссии.

Ведь недостаточно было желания, даже средств, нужны были большой капитал и высочайшее соизволение. Георг II долго отнекивался — тогда всерьез опасались, что приют вконец развратит людей и что они станут безбоязненно производить на свет незаконных младенцев в расчете на помощь доброго Корэма.

В конце концов король утвердил хартию о создании приюта. Благотворительность вообще была в моде, сытые англичане не желали тревожить совесть, проще было откупиться от настойчивых напоминаний о чужой бедности, чем вспоминать о ней. Кроме того, это был один из способов прославиться: благотворительные учреждения возникали всегда с помпой — никто не хотел жертвовать деньги без надежды на общественное восхищение. Корэм радовался обильным приношениям, но сам, видимо, был бескорыстен; возможно, он даже был единственным, кто не забыл о детях в восторженной шумихе, поднявшейся вокруг «Приюта найденышей». Гендель подарил приюту великолепный орган, под который многие поколения призреваемых крошек распевали гимны, привлекая на свои концерты любителей хорового пения. Хогарт же, естественно, преподнес приюту картину, и даже не одну, начав с портрета старика Корэма, который и поныне украшает картинную галерею здания. Еще строился дом на Гилфорд-стрит — приют был полностью оборудован к 1745 году, — а Хогарт уже закончил свою работу.

И это был отличный портрет, один из лучших, написанных Хогартом, хотя историки английского искусства вполне справедливо упрекают его в откровенной традиционности. Конечно, все это существовало задолго до Хогарта — помпезный, как театральный задник, фон — с пенящимся морем, кораблями, фантастической колоннадой, торжественные ступени, многозначительные аксессуары, растолковывающие профессию героя портрета; величественная поза, царственный жест руки. Действительно, Хогарт идет здесь проторенным путем и, может быть, даже смакует добрые старые приемы, ведь очень интересно сопоставить с ними живое, серьезное и ласковое лицо, такое домашнее и совершенно не соответствующее надуманному, нарядному окружению. Это лицо простодушного, но не лишенного лукавства английского добряка и философа вроде сквайра Олверти или мистера Пикквика, то есть образ национальный, для нашего времени уже книжный, нарицательный; Хогарт уловил то, что носилось в воздухе, но в искусстве еще не обрело воплощения, — ив этом, наверное, наибольшая удача портрета капитана Корэма. А что до глобуса в сияющей медной оправе, книг, свитков, нарядных пряжек на

башмаках, складок форменного сюртука, лежащих с торжественностью мантии, облаков над океаном — с этой традицией Хогарт еще успеет распрощаться.

Кроме портрета, он сделал рисунок к подписному листу для сбора средств на приют, изобразив там старого Корэма в окружении детей и с хартией под мышкой. Художник не ошибся, наделив этого наивного человека чертами истинного добряка. Корэм растратил свое состояние на приют и на другие, трудно осуществимые дела, вроде устройства школы для девочек-индианок. На все эти трогательные проекты уходили громадные деньги. А последние годы он жил почти нищим, получая сто фунтов в год — пенсию, собранную по подписке его друзьями.

Портрет за портретом сходят с мольберта, и повсюду нетрудно разглядеть следы напряженных усилий выбраться, наконец, из этой проклятой, привычной схемы, забыть об изящных драпировках, банальных жестах; но почти всегда тщетны эти старания. Живет, дышит лицо модели, а вокруг по-прежнему теснится бездумная красота дорогих тканей, ожерелий или галунов. Быть может, не только мода и желание заказчиков толкают его писать портреты в овальном обрамлении; в этом случае лицо царствует, можно не выписывать фон, ограничившись лишь нейтрально-сумрачной средой, не обязательно рисовать веера, кресла, столики и статуэтки. (Надо думать, что овал вообще ему нравился, так как собственный свой портрет он тоже заключает в медальон, а тут уж никто не мог ему диктовать свои вкусы.)

Так, в овалах пишет он своих сестер, так пишет и прославившуюся в «Опере нищих» Лавинию Фентон, блиставшую в годы молодости Хогарта на подмостках Линколнс-Инн-Филдс. С тех пор в жизни актрисы многое успело измениться, она стала леди Болтон, даже герцогиней, но сумела остаться и Лавинией Фентон. Искушенная уже кисть Хогарта искусно погрузила в полутьму грудь и руки, бросив сильный мягкий свет лишь на лицо, шею и закрытые переливчатым шелком плечи. Нет, и здесь нет особенных открытий, но сколько в портрете тайного, отрадно и медлительно раскрывающегося обаяния! И трудно уже различить, откуда исходит оно — от прелестного в своей неправильности милого и умного лица, или от нежной и строгой одновременно живописи, любовно подмечающей игру света на румяных, печально и лукаво улыбающихся губах, легкие тени в уголках рта, гордый взлет бровей, блеск в огромных темных глазах, будто сохранивших навсегда в своей глубине сияние театральных огней. Может быть, и польстил Хогарт модели, откуда нам знать? Ведь ей уже было, во всяком случае, за

тридцать. Но художник писал богиню своей юности, разве стареют настоящие актрисы? Наверное, нет, раз Лавиния Фентон сумела показаться Хогарту совсем молодой!

Он не любил льстить, но умел восхищаться. Даже в лицах не очень привлекательных находил черты трогательные, не заметные многим.

Одна знатная, непомерно богатая, взбалмошная, но не лишенная фантазии дама ему покровительствовала — то была Мэри Эдвардс, леди Гамильтон. Он написал ее с семьей, написал и одну — тонкий, вполне светский портрет, полный доброжелательного и снисходительного интереса к странной, не слишком умной женщине. Сумел разглядеть беззащитность, душевную чуткость, красящие неправильное, нервное лицо. (Кстати сказать, именно по прихоти этой леди появилась хогартовская картина «Великосветский вкус». К числу чудачеств миссис Эдвардс относилось упорное нежелание одеваться по моде. Против тех, кто позволял себе иронизировать по этому поводу, и должен был выступить Хогарт, высмеяв в картине французскую моду — узкие корсеты, чудовищные кринолины. За шестьдесят фунтов он написал уморительную пародию не только на туалеты, даже на французскую кухню: в меню, фигурировавшем на картине, упоминались заячьи уши и фрикасе из улиток. Были на полотне и глупый франт с длинной косицей, и дама в нелепейшем платье, а на стене — картина, где. Венера Медицейская щеголяет на высоких каблуках. Много было там курьезных, обидных для модников подробностей, но Хогарт, видимо, не очень гордился этой картиной, так как запретил ее гравировать.)

Так вот, и в портрете Мэри Эдвардс, и в других не видно желания приукрасить модель. Любопытно, что Хогарт вообще предпочитает писать лица, не отличающиеся правильностью, даже некрасивые — если, конечно, выбор зависит только от него.

Надо полагать, что светские прелестницы не очень стремились позировать Хогарту: слишком уж старательно отыскивал он в лицах черты не богинь, но смертных женщин, характер, а не мраморную безукоризненность форм. При этом — так часто случается у художников — его женские образы неуловимо сходны в чем-то, словно живописец последовательно и неуклонно разыскивает в каждом лице то, что особенно ему мило: нежную округлость щек, приподнятые чуть удивленно брови, полные губы, дрогнувшие в предчувствии улыбки. Эти лица редко печальны, в них светится ясное, слегка ироническое спокойствие и непременно, почти всегда — доброта. Возможно, что эти качества, которые Хогарт в женщинах всегда хотел видеть, в

соединении с несомненным и пронзительным сходством и придают его портретам «хогартовское» своеобразие.

Разумеется, он отлично умел с собою спорить, на то он и был Хогартом, и тогда писал портреты, для себя несколько неожиданные. Он много потом жаловался на неприятную требовательность заказчиков и их неуемное тщеславие. Но, к сожалению, не так уж редко этому тщеславию уступал. И тогда, вознаграждая себя за вынужденную сделку если и не с совестью, то со строгим вкусом, упивался им же самим приукрашенной действительностью. Не легко поверить, что так поразительно, ангельски прелестны все четверо детей семейства Грэхэм со знаменитого полотна галереи Тейт; тут пришлось, наверное, считаться с непримиримой требовательностью родителей. Но зато сколько в полотне воистину ван-дейковского блеска, с каким артистизмом — где там первые «картинки-беседы»! — написаны розовые сияющие детские лица, как струится шелк изысканных оттенков, с какой радостной осязательной силой переданы хрупкие игрушки, не уступающие изяществом драгоценной домашней утвари. В эти годы пришедшее к художнику совершенное мастерство делает неотразимо привлекательными даже компромиссные его полотна. Наступило то счастливое время, когда кисть четко и безошибочно материализует мысль, когда ничто уже не в силах помешать возникшей в мозгу, увиденной внутренним оком сцене легко и точно реализоваться на полотне. В эти годы и начинает он новую серию картин. Самую знаменитую.

„MARRIAGE A LA MODE“

У каждого знаменитого художника есть произведение, чья слава не уступает славе самого создателя. Произведение, тотчас же появляющееся в воображении рядом с именем автора и связанное с ним тяжелой и прочной цепью традиционной ассоциации. Для Хогарта это, без сомнения, «Марьяж а ля мод» — «Модный брак», серия картин и, разумеется, гравюр, которую издавна принято считать его шедевром.

А что может быть труднее, чем в сотый, наверное, раз писать о том, что так хорошо известно? К тому же желание найти в биографии героя ее кульминацию способно толкнуть перо на освященный традицией путь. Тем более серия эта — явление и в самом деле замечательное. Так что, начиная рассказ о «Модном браке», следует вооружиться более всего терпением и беспристрастием, так как многолетний фимиам давно скрыл от глаз как истинную ценность картин, так и уже несколько однообразные приемы, многократно повторяемые Хогартом со времен Мэри Хэкэбаут.

Нет нужды намеренно отыскивать недостатки в картинах, где зрелое мастерство, опыт и вкус соединились, чтобы подвести итог долгим поискам, где артистизм и логика действуют в безупречном согласии и где вполне хогартовский юмор облекается в куда более тонкую и сдержанную, чем обычно, форму. Но не стоит забывать, что путь Хогарта крут и извилист, и что «Модный брак» — хотя и одна из самых блестящих его страниц, но все же — не единственно блестящая.

Итак, еще одна серия картин — шесть холстов, что ныне составляют гордость и украшение Лондонской национальной галереи, шесть холстов, известных всему миру, упоминаемых в самых что ни на есть кратких историях искусств и репродуцированных бесчисленное множество раз; шесть картин, отлично написанных и очень обидно высмеивающих уже не проституток и сводней, не жалких развратников и парвеню, а представителей «хай-лайфа», которых прежде Хогарт не решался задевать.

Правда, времена менялись, «хай-лайф» становился Хогарту все более знакомым, дома знати были для него открыты, а приходившая с годами мудрость учила угадывать обыкновенные человеческие страсти, смешные, трогательные или жалкие и в тех людях, чьи характеры были защищены от любопытных взглядов надменной корректностью, заботливо взращенной в Итоне или Харроу. К тому же наблюдения, почерпнутые во время создания

«разговорных портретов», тоже требовали реализации. Он давно уже не делал набросков на ногтях, джентльмену его возраста и положения это едва ли пристало, но тренированный взгляд навсегда запоминал то, что по понятным причинам оставалось за золоченой рамой светского портрета. Кроме того, Хогарт и слышал в гостиных немало такого, что тешило его любопытство, вызывая вместе с тем естественную брезгливость.

Тут и наступает время, когда художник вновь — и На этот раз окончательно — теряет остатки доверия к нравственности и порядочности людей даже самого высокого круга. Оказалось, что ни изменение его собственного общественного положения, ни деньги, ни успех — ничто не способно защитить восприимчивый ум от горчайших разочарований. Задремавший было скептицизм просыпается вновь в неспособной к длительному спокойствию душе Уильяма Хогарта. И если первые мысли о «Модном браке», как можно судить по некоторым наброскам тридцатых годов, появились еще в пору создания «Карьеры распутника», то реальная, тучная, плодоносная почва для сатиры на высший свет возникла только теперь.

Хогарту шел пятый десяток. Он много знал, был мастером; он находился на той ступени художественной зрелости, когда самое время создавать значительнейшую вещь своей жизни.

Возможно, он понимал это: никогда прежде он не писал с такой тщательностью. Ограничил себя шестью холстами. И созданная им драма, уже по выбору событий, по развитию действия свидетельствует, что и — пьесы для своего мольберта Хогарт стал сочинять с мастерством профессионального драматурга.

Но откуда это название, почему «Марьяж а ля мод»[12] — «Модный брак»?

Говоря языком ученых-историков, денежная аристократия, буржуазия стремилась к привилегиям знати, а аристократия феодальная, лорды, герцоги и баронеты надеялись поддержать блеск тускнеющих корон плебейским, но, увы, таким обильным золотом разбогатевших коммерсантов. Обдуманный мезальянс стал могучим средством объединения сословий и, естественно, причиной многих разбитых судеб. Хогарт разглядел явление, тонко определяющее время. И если сюжет серии может показаться — и вполне основательно — банальным, то это происходит не от бедности фантазии художника, а от точно выбранной ситуации, где банальность — в природе события и оттеняет трагедию персонажей.

С первой же картины Хогарт вводит зрителя в атмосферу истинного «хай-лайфа», в великолепный дом лорда

Скуондерфилда.

Поднята решетчатая рама высокого окна, за ним виднеется двор и недостроенный, в палладианском стиле флигель, на завершение его так и не хватило денег, тех проклятых денег, из-за которых приходится продавать старому лорду свой герб, имя и графский титул. И графская корона, словно эманация попираемой толстым кошельком фамильной чести, украшает с печальной и забавной настойчивостью не только балдахин над креслом, не только рамы картин, но даже костыль, даже скамейку для подагрической ноги лорда Скуондерфилда. Бесчисленные коронки растут на ветвях генеалогического древа, изображенного на пергаментном свитке. Это древо, на которое указывает выхоленный графский палец, начинается от Уильяма, герцога Нормандского, стало быть с незапамятных времен (одна веточка, впрочем, обломана, и короны на ней нет, что-то произошло не совсем приличное в далеком прошлом!). Но корон все равно много! И плата за них хороша — целая гора тысячефунтовых банкнотов и золотых монет на столике перед графом. Нет, недаром продается титул! Коммерсант с цепью лондонского шерифа, сидящий напротив хозяина в кресле (разумеется, увенчанном короной), уныло смотрит на уплывающее от него золото, едва не забыв, что у него в руке долгожданная бумага — «Брачный контракт досточтимого лорда виконта Скуондерфилда». Сам виконт — сын старого графа — с меланхолической улыбкой жертвы, вынужденной расплачиваться за легкомыслие отца, нюхает табак и смотрит не на свою нареченную, а на собственное отражение в зеркале. Невеста же, продев носовой платок сквозь обручальное кольцо, внимает обольстительному юристу мистеру Сильвертангу, уже оценившему прелесть девицы и не разделяющему предубеждения виконта против купеческих дочерей.

На торжище взирает портрет графа в годы его далекой молодости, очередная карикатура на помпезное искусство, столь почитаемое аристократией, нелепая и торжественная смесь аллегории и маскарада. В руке у графа пучок молний, у ног — стреляющая пушка, комета пролетает над его головой. А рядом с портретом — коллекция холстов «старых мастеров», реплики тициановских картин, выдающих вкусы хозяина, принадлежащего к презираемому Хогартом племени «конессёров».

Казалось бы, многое в «Подписании брачного контракта» повторяет приемы прежних хогартовских циклов. Начиная с имен героев — фамилия графа происходит от слова «скуондер» — «проматывать», Сильвертанг значит «серебряный язык» — и кончая скованными цепью собачками, картина дарит зрителю

обычную коллекцию занимательных и многозначительных подробностей. Но с несомненной и торжествующей очевидностью выступает на первый план гармония общего впечатления. Колорит, которым прежде редко блистали хогартовские картины, звучит теперь с благородным, строгим достоинством. В нежном сумраке комнаты, на фоне темных стен с поблескивающими золотыми рамами — розово-золотистая с коричневым одежда старого графа, ржаво-красный кафтан купца и группа виконта, невесты и молодого юриста — великолепный черно-бело-голубой аккорд. Колорит Хогарта, мужественный и мягкий, впитал в себя достижения французской школы, стал могучим оружием художника, не желающего, однако, ограничиваться галантными сюжетами эпигонов Ватто. Цвет вдохнул жизнь в холст, придал пошлой сцене сделки значительность не только нравственного, но и художественного переживания. Прекрасная живопись печально возвеличивает фарс до уровня трагедии. Да и не только живопись. Точная и мастерская группировка персонажей, отчетливая характерность жеста — всем этим владеет художник уже в первой картине серии «Марьяж а ля мод»; обилие мелочей не перерастает в мелочность, как то случалось прежде, глаз легко ориентируется в холсте и переходит от главного к второстепенному согласно незримой и настойчивой воле художника. Хогарт стал вполне мастером.

БУДНИ И ПРАЗДНИКИ ЧЕТЫ СКУОНДЕРФИЛД

Следующая картина «Модного брака» совершенно не похожа на все, что делал Хогарт раньше. В ней — пожалуй, впервые — ничего решительно не происходит.

Далеко за полдень, но для молодоженов только начинается еще одно ленивое утро. Виконтесса, заспанная, непричесанная, расположилась пить кофе перед камином. Но вот явился после весело проведенной ночи виконт, и не то что помешал завтракать, не то что огорчил супругу безобразным своим видом, но просто — он лишний здесь, чужой. И кофе теперь не выпить в приятном, томном уединении.

Досадливо зевает виконтесса, а он, хозяин дома, сидит, засунув руки в карманы панталон, с выражением скуки и ленивого отвращения на усталом лице, сидит, ничего не видя, не замечая даже собачонку, вытаскивающую дамский чепчик у него из кармана. Нет, ничего не происходит в картине, только трещит огонь за кованой решеткой камина да стряхивает со стульев пыль лакей в ночном колпаке. И лишь управляющий с пачкой счетов под мышкой будто явился сюда с прежних хогартовских полотен: он добродетелен, он возмущен порочной жизнью хозяев и их нежеланием вникать в дела. Но он — носитель морали — едва ли не главная мишень сатиры, художник смеется над ним! Не случайно из кармана благочестивого домоправителя торчит книжка, свидетельствующая о принадлежности его к секте методистов, известной чудовищной нетерпимостью.

А над своими героями Хогарт не смеется, он пишет их с оттенком презрительного и горестного сочувствия. Еще не увяло розовое личико начинающей полнеть виконтессы, еще сохранила тонкость черт потасканная физиономия виконта, украшенная кокетливой мушкой. Супруги Скуондерфилд внушают жалость, даже брезгливость, hq улыбки не вызывают. И вот любопытно — за исключением разве шкодливой собачонки да стыдливо задрапированной неприличной картины, что висит в дальнем конце зала, нет в картине забавных подробностей. Властная сила первого впечатления рождается единством деталей, а не постепенным их разглядыванием. Еще не успел зритель рассмотреть внимательно китайские фигурки и античный бюст на камине, выполненном в дурном вкусе Уильяма Кента, диковинные часы с Буддой, рыбами, кошкой и подсвечниками, не успел разобрать, что изображено на развешанных по стенам

картинах, но уже ожила перед ним ледяная нарядность нелюбимого никем дома, в котором понятие домашнего очага ограничивается мраморным камином. И сами герои напоминают изящные безделушки, которые можно легко переставить с места на место; они покорно и даже как-то с удовольствием ожидают, как поступит с ними жизнь, подобно фарфоровым статуэткам, безропотно ждущим, когда с них обмахнут пыль, уберут в шкаф или просто по небрежности или из каприза отобьют красивую головку. Самое спокойное полотно серии, наверно, наиболее драматично: в нем — обреченность, раскрытая в действии, не в поступках, а в настроении и характерах.

Не опасаясь показать чрезмерного пристрастия к искусству героя книги, надо вспомнить, что никто еще в просвещенной Европе не прикасался отважной кистью к серьезным житейским трагедиям, тем более к тем, что происходили в «большом свете». Тонкие намеки Ватто не были понятны его последователям, и прекрасная живопись Франции отдавала свой блеск изящным, но далеко не драматичным картинам. И только в сытой Англии единственный художник, тоже, кстати сказать, уже вполне обеспеченный всеми жизненными благами, писал развлекательные картинки, в которых печали было куда больше, чем смеха.

Хотя и в «Marriage à la mode» ему не все удавалось. Мастерство не изменяет ему, но суетное стремление к занимательности время от времени торжествует. И после «Утра в доме молодых» он пишет самую незначительную картину серии: визит виконта к модному доктору, знаменитому Мизобену. Почтенный лекарь скончался в 1734 году, но память о нем не умирала; даже Филдинг в «Томе Джонсе» вспоминал о его поразительном самомнении: «Ученый доктор Мизобен говаривал, что настоящий его адрес: *доктору Мизобену, в мир,* подразумевая таким образом, что мало найдется на свете людей, которым громкое имя его было бы неизвестно». На континенте тоже отлично помнили Мизобена, его рисовал некогда сам Ватто, а позже в продаже появилась очень обидная, гравированная с этого рисунка карикатура: Мизобен с прибором для клистира под мышкой, предлагающий публике свои пилюли, а фоном служило кладбище — недвусмысленный намек на действие лекарства.

И вот в мрачную, как обитель макбетовских ведьм, лабораторию Мизобена на Сен-Мартинс-лейн, 96 Хогарт приводит молодого Скуондерфилда с двумя дамами. В логове шарлатана-алхимика смешно и страшно: чучело крокодила, полуоткрытый шкаф, где скелет строит куры картонному муляжу, рыбьи кости, картины, изображающие гермафродитов и урода-младенца, и

наконец чудовищная машина, «одобренная Королевской академией наук в Париже», служащая для «вправления вывихнутых суставов и откупоривания бутылок». Разумеется, на шкафу коробки пилюль, и во рту большой муляжной головы — тоже пилюля. Пилюли, очевидно, и привели в гнев виконта, не оказав ожидаемого действия. Впрочем, смысл картины толкуется по-разному, и что происходит — доподлинно неизвестно. Возможно, виконт хочет выяснить, от кого именно из присутствующих дам подхватил он «дурную болезнь», возможно, от него заболела девица, а старшая леди — первоисточник заразы. Возможно также, что не помогли пилюли, и дамы приведены для уточнения диагноза. Так или иначе картина — свидетельство разнузданной и постыдной жизни недавно обвенчавшегося виконта, вовсе не помышляющего о молодой жене. И заодно — сатира на врачей-шарлатанов, которые, судя по всему, Хогарта давно раздражали. Да к тому же со времен Мольера и Ватто над врачами приличествовало смеяться.

Итак, признаемся, что картина многословна донельзя и малоудачна; она просто понадобилась Хогарту для развития — вернее, даже для иллюстрации — сюжета. Ведь достаточно было чепца в кармане. Но Хогарту этого казалось мало. События дальше становятся все многообразнее, картины — многоречивее, и больше уже не будет в «Модном браке» строгой значительности «Утра в доме молодых».

Следующее полотно — утренний прием, «лэве» у графини Скуондерфилд. Да, именно у графини, а не у виконтессы — графская корона красуется теперь повсюду в доме, знаменуя кончину старого лорда и переход титула к его наследникам. И где там бедному выскочке Тому Рэйкуэллу соперничать с изысканным обществом графини.

На авансцене картины — царственно великолепный кастрат Франческо Бернарди, прозванный Сенезино, обладатель единственного и неповторимого меццо-сопрано, король генделевской труппы, а затем премьер Королевского театра Хеймаркет. Раскинувшись в кресле, придерживая пухлыми, в сверкающих перстнях пальцами нотную тетрадь, он поет. Как он поет! Кажется, вибрирует розовый кончик его курносого носа, дрожат налитые нежным жиром щеки, вздрагивает модный парик «рамильи»; он поет всем телом, и картина наполняется иллюзией его тонкого и сильного голоса. Ах, как поет Сенезино! — можно даже забыть, что это искусство Хогарта заставляет «звучать» живопись. Сама же хозяйка, предоставив свои локоны парикмахеру, погрузилась в томную беседу все с тем же мистером Сильвертангом, красивым юристом, теперь уже советником суда,

блестящим светским адвокатом. Неотразимый советник показывает графине на каминный экран с изображением маскарада, договариваясь, надо полагать, об условных знаках, костюмах, масках и прочих прелестных и вызывающих грешный трепет деталях приближающегося приключения. Бедная графиня! Она, как пишут в романах, «но в силах противиться более». Да и как найти на это силы, когда вокруг легион вещей, дышащих запретным сластолюбием: тут и книжка Кребильона-сына «Софа», пренепреличная история, где софа рассказывает о событиях, на ней происходивших; тут и фигурка Актеона с головой рогатого оленя — несложный намек на супружескую неверность, и блюдо, расписанное Джулио Романо с изображением Леды и Лебедя. Да и вся атмосфера кокетливого, душистого будуара, наполненного незначительными, но знатными людьми, звуками флейты немецкого музыканта Вайдемана и голосом прославленного скопца Сенезино, атмосфера жизни роскошной и скучной, жизни, в которой желания удовлетворяются, едва родившись; где доступно все, кроме простых человеческих радостей, где ложь стала естественной, а правда — вульгарной, — все это неотвратимо толкает графиню на жалко-изысканный адюльтер.

Но не интимная беседа любовников центр и смысл картины. На этот раз сам воздух будуара — предмет художественного исследования. Воздух здесь, разумеется, не химическая субстанция, но трудно уловимая кистью — а тем более словами! — среда, насыщенная вялым, анемичным и вполне будничным пороком. Томные позы персонажей картин, развешанных по степам, тусклым эхом повторяются в жестах графини и ее гостей; искусственный, нарисованный грех проникает в сокровенные ритмы и линии картины.

В картине есть гипертрофированно уродливые, смешные лица. Но графиня и гости — за небольшим исключением — выглядят достаточно респектабельно, они одеты с отменным вкусом; и даже пышный наряд Сенезино, отдающий чрезмерной, бутафорской роскошью, не портит общего впечатления. Тем более что живопись картины растворяет в сдержанном теплом тоне яркие цвета тканей и блеск драгоценностей, сияние золоченых графских корон и назойливую пестроту бесчисленных безделушек.

Да и не так уж со многим приходится спорить, кисти Хогарта — в картине много прекрасных, изящных вещей, движения людей элегантны и пластичны, — художник совсем не хочет лишить себя удовольствия восхищаться зримой прелестью действительности. Ведь именно по контрасту с нею воспринимает зритель мысль художника. Он входит в мир галантных жестов и нежных красок,

как в мир душистых французских пасторалей, но взволнованный очаровательными соцветиями взгляд неожиданно и трагично сталкивается и с незначительным, и с глупыми лицами, а главное — с жизненной драмой, едва различимой в красивых или забавных подробностях утреннего приема. И драма эта совсем не в том, что бедняжка графиня заводит милые шалости с мистером Сильвертангом, но более всего в ничтожности романа, в том, что роман этот — такая же безделушка, как сотни других, мелькавших в полотнах «Модного брака». И тем страшнее развязка: человеческие жизни приносятся в жертву не страсти, но тривиальному разврату. Хогарт отказывает своим героям в праве на высокую трагедию.

ПАДЕНИЕ ДИНАСТИИ

Но полно! Не слишком ли далеко завела пас фантазия? Не водит ли пером желание драматизировать картины, давно известные как шедевры сатирического искусства? Разве мало смешного хотя бы в «Лэве графини»? А господин в папильотках, а храпящий в кресле охотник, а уморительно важный, сияющий брильянтами певец-кастрат? И стоит ли искать в злой комедии века пудреных париков подспудную философию, приличествующую скорее веку нынешнему? Стоит ли сейчас искать в картинах то, о чем, может статься, и не думал их создатель?

Картина, однако, — идея эта вовсе не нова — способна возбуждать в людях последующих поколений мысли, которые, возможно, не тревожили самого художника. Мысли эти рождаются где-то на пересечении забытых и вновь возникающих ассоциаций, на скрещении книжных представлений о минувшем с сегодняшними чувствами людей. Искусство потому и долговечно, что, впитывая в себя суждения и мнения разных эпох, приобретает способность выражать не только прошлое, но и настоящее. Быть может, Хогарт с удовольствием посмеялся бы над досужими толкователями его картин, быть может, искренне огорчился, что мало ценят красоты изощренного рисунка и мастерскую группировку фигур, кто знает! Пусть не думал доподлинно Хогарт о тех горьких нюансах, что хочется сегодня ощутить в его холстах; пусть желал он ограничиться лишь ядовитой сатирой. И все же в насмешливой его живописи уже смутно мерцает свет близкого прозрения. Ведь картины его были частью той питательной среды, в которой возникло искусство Лоренса Стерна (не случайно автор «Тристрама Шенди» был великим почитателем Хогарта), Смоллета, Самюэла Джонсона. Как же можно теперь относиться к Хогарту, не ощущая его живопись, как пусть чисто импульсивную, но все же реальную часть могучих — и очень сложных — интеллектуальных сил спешащего вперед века… Но события торопят рассказ! Две последние картины из «Marriage à la mode» уже полностью событийны и не толкнут зрителя на многозначное истолкование. В доме свиданий под вывеской «Головы турка» граф застает жену в объятиях любовника. И умирает от удара шпаги, обесчещенный и неотомщенный. А Сильвертанг, блеснув голыми ляжками, выпрыгивает в окно.

Так разворачивается фабула в картине «Смерть графа». Шпага выпала из слабеющей руки обманутого мужа, вонзилась в пол, и

эфес ее, кажется, еще дрожит, в то время как сам лорд Скуондерфилд склоняется, теряет равновесие, готовый упасть, а золоченый багет зеркала на стене окружает его голову блестящей рамой, словно пародируя портрет на смертном одре. Тщательно подобранными деталями Хогарт восстанавливает совершившееся: свет от камина, бьющий в глаза графа, предопределил, видимо, исход поединка — в ту пору отлично знали, как опасно биться, если огонь за спиной противника; маска и домино рассказывают о маскараде — прелюдии свидания; появившийся в дверях хозяин в сопровождении констебля и стражника свидетельствуют, что дуэль началась давно — хозяин успел сбегать за помощью и сорвать засов.

Все кончено теперь. Рыдает графиня у ног умирающего мужа. Но развязка ничего не доказывает, ни в чем не убеждает. Хогарт проявил точный вкус, истинное понимание великосветской трагикомедии: случайный брак (он не случаен лишь для родителей), случайный роман, случайный конец, цепь случайностей, неумолимо складывающихся в совершенно закономерный рассказ. В жизни четы Скуондерфилд нет ничего, что определяло бы их поступки. Беззащитны хрупкие безделушки в забытом и нелюбимом доме их гибель неизбежна, не один, так другой равнодушный жест принесет им смерть, рассыплет их в фарфоровую пыль. Так и персонажи «Модного брака» — не эта, так другая коллизия рассыплет их призрачную и ненужную жизнь, распадется карточный домик и засохнет окончательно гордое древо рода Скуондерфилдов.

Дальнейший ход событий предрешен. Сильвертанг убил аристократа, плебею полагается за это смертная казнь, а адвокат, естественно, не принадлежит к наследственной знати. Еще одна гримаса насмешливой судьбы — окажись победителем граф, он отделался бы незначительным наказанием, тогда один из участников драмы сохранил бы жизнь. Теперь же и сластолюбивого юриста ожидают смерть, петля.

Графиня возвращается в дом отца, обесчещенная, одинокая; здесь, прочитав о казни Сильвертанга, она выпивает лауданум. И надо отдать должное Хогарту-драматургу, он построил свою историю с восхитительной точностью и завершил ее мастерским эпилогом: род Скуондерфилдов обрывается в буржуазном доме, в семье, чьим золотом старый лорд мечтал поддержать шаткое родовое древо. Дочь умирающей графини, чахлая девочка с изуродованной ногой уже не станет продолжательницей династии, ей не достанется титул. Теперь даже деньги деда не купят ей счастливого замужества. Сделка, заключенная в первой картине, окончилась крахом, лопнула, разрушив жизнь троих

людей, принеся им горе и смерть.

И вот графиня умирает, перед глазами ее те же стены и те же картины, что окружали ее в детстве, наивные полотна «маленьких голландцев», развлекавшие своим вульгарным юмором старого олдермена, ее отца: ребенок, бездумно поливающий стену дома; пьяница, раскуривающий трубку от ярко-алого носа своего собутыльника. Вокруг все говорит о скаредности — скудный завтрак на столе, отощавший до костей голодный пес, и более всего — рассудительное равнодушие хозяина, снимающего с холодеющей руки дочери кольцо. А за окном, украшенным городским гербом и забранным мелким свинцовым переплетом, безмятежно течет Темза, громоздятся за Лондонским мостом высокие прокопченные дома — спокойное движение времени продолжается там, далеко. Все кончается не просто смертью — усталым равнодушием.

Готовы все шесть картин. Блистая только что нанесенным лаком, стоят они на мольбертах, красуются на стенах просторной хогартовской мастерской. Шесть актов пьесы «Marriage à la mode».

Придирчивый зритель легко отыщет в полотнах «Модного брака» и прямые заимствования из прежних картин, и тонкие связи с ними. В том, что художник развивает и совершенствует уже не раз использованные им мотивы, грех невелик. Иное дело сходство приемов, однообразие группировок, колорита, ритмов. Что поделаешь! Во многом сходны картины Хогарта: они многолюдны, очень театрально, сценично скомпонованы; герои двигаются с подчеркнутой пластичностью, и жесты их порой чрезмерно, утомительно красноречивы.

Но зритель, умеющий смотреть и сравнивать, различит за внешним сходством грань между «Модным браком» и двумя ранними сериями, грань, отделяющую мастерство от истинного и вдохновенного артистизма.

Оставим в стороне нравоучительную занимательность «Модного брака», роднящую его с историями Мэри Хэкэбаут и Тома Рэйкуэлла.

Перед нами живопись! Живопись сдержанных и сочных тонов, серебристый матовый свет, теплый сумрак теней; рисунок чист и благороден, линии сплетаются в единую мелодию, пронизывающую полотно, а фигуры и группы образуют литое безукоризненное целое, лишенное случайных и мелких эффектов. Жест одного персонажа плавно и естественно переливается в жест другого, даже складки драпировок послушно аккомпанируют движениям людей. Все ласкает взгляд в картинах «Модного брака», и все достоинства эти могли бы обернуться приторностью, не будь в холстах горькой и язвительной насмешки, не будь в них

той прелести живой и тонкой мысли, которая властно превращает колорит и рисунок в оружие, а не самоцель. Пусть Хогарт еще не умеет — что, вообще-то говоря, естественно для его времени — сделать цвет прямым выразителем мысли, но он уже владеет им в полной мере, и недалек день, когда и в колорите он обгонит свою эпоху.

Обличительная мысль Хогарта всегда впереди его чисто художественных завоеваний. Но подчиняя пылкость кисти идее, художник не видел в том унижения для искусства. В ту далекую нору живописи приходилось быть в ответе за горести людей не меньше, чем литературе. Некогда каменные рельефы соборов заменяли библию тем, кто не умел читать. Хогарт же обращался к зрителям хоть в большинстве своем и грамотным, но редко читающим книги. Да и не было тогда книг, способных соединить наглядность и занимательность изображения с сюжетом злободневным и одновременно глубоким.

Лучшие сочинения хогартовского времени грешили отвлеченностью, они пользовались не образами, но понятиями, требуя от читателя богатого воображения и способности к абстрактному мышлению.

А в гравюрах Хогарта сюжет читался с пленительной легкостью, облекаясь в живую плоть блистательно воспроизведенной действительности. Радость узнавания была мгновенной, не требовала учености. Это предрешало успех. Хотя, пока картины не были гравированы, их мало кто мог видеть — разве что ближайшие знакомые и коллеги мистера Хогарта.

Времени еще предстояло определить меру удачи художника, когда последняя из шести картин была, наконец, снята с мольберта. Теперь суд времени свершился. «Marriage à la mode» принято считать лучшим, что сделал Хогарт. Трудно спорить с прочно и обоснованно укоренившимся мнением, хотя, быть может, самое «хогартовское» совсем не обязательно самое в его искусстве значительное. Но событие свершилось. «Хай-лайф» осмеян и унижен, низведен с пьедестала, развенчан. И аристократы, и буржуа, и взаимно корыстные сословные связи впервые (впервые!) были показаны без парадного освещения, откровенно, «из-за кулис». И это знаменовало не только решительный поворот Хогарта к новой, невиданной по смелости теме, но и окончательное прозрение художника, чей скептицизм обрел на этот раз свободу полную и даже опасную.

И все же «Модный брак» скорее итог, чем открытие, скорее бесспорный вывод, чем смелая гипотеза. Хогарт шел к «Модному браку» торным путем прежних сатирических серий И художник, и зрители были подготовлены к дальнейшему развитию темы.

История графа Скуондерфилда могла восхищать глаза и тревожить умы, но полной неожиданностью пе стала.

Пока же надо было гравировать картины. И живописец, наученный печальными уроками «Карьеры распутника», решает с особым тщанием заняться выбором граверов. Об этом он специально упоминает в объявлении о подписке, сообщая, что картины будут награвированы «лучшими мастерами из Парижа». Это объявление напечатано 2 апреля 1743 года. А через месяц Хогарт покидает Лондон и самолично отправляется на континент, чтобы отыскать достойных граверов.

Впервые в жизни Уильям Хогарт пересекает Дуврский пролив. Вооруженный извечной британской недоверчивостью к французам, скверным французским языком и вдохновляемый серьезной и нежной любовью к французской живописи, сходит он на каменную набережную Кале

МИСТЕР ХОГАРТ НА КОНТИНЕНТЕ

О его путешествии во Францию не известно почти ничего. Остается довериться фантазии. Можно вообразить, например, бурный туманный пролив, наградивший Хогарта морской болезнью, или же, напротив, спокойный весенний день, когда с английского берега видна полоска французской земли и когда путешествие на континент кажется не более обременительным, чем прогулка по Темзе в тихую погоду. Можно представить себе первые попытки Хогарта объясняться по-французски, многое можно было бы сочинить. Но и не утруждая особенно фантазию и не рискуя нарушить подлинность рассказа, легко вообразить — мистера Хогарта у окна мальпоста, катящегося в Париж через Монтрей и Амьен, иными словами, той самой дорогой, которую увековечит вскоре Стерн в «Сентиментальном путешествии». Впервые видит он поля и нежно очерченные холмы Артуа и Пикардии; после густой, влажной, темно-изумрудной зелени английских лугов трава и деревья кажутся здесь почти голубыми, словно впитавшими в себя оттенки высокого светлого неба. Все ярко до наивности, как на пастельном рисунке: светло-алая черепица крыш, будто свежевымытая дождем, пронзительно-зеленые ставни на матовой штукатурке стен, розовое и золотистое вино в пузатых бутылках, синие тени пирамидальных тополей в красноватой дорожной пыли. Нищета не была здесь безобразна: театрально-живописные костюмы крестьян и грациозные звуки французской речи на маленькой и пыльной базарной площади казались маскарадом. Кухня была превосходной, вино баснословно дешевым, но постели и комнаты в гостиницах отвратительными. Компенсацией служило обращение «милорд», которым здесь награждали всех без различия англичан.

Надо полагать, что Хогарт, не наделенный чувствительностью стерновского Йорика, быстро и без осложнений добрался до «столицы просвещенного мира», в ту пору пугавшей приезжих убогими домами предместий.

Мерсье писал в «Картинах Парижа». «Подъезжающий иностранец в первую минуту думает, что его обманули, и готов уже вернуться обратно, когда, указывая на эти лачужки, ему говорят: «Вот Париж». Да, грязен был Париж в середине галантного века, грязен, запущен и беспорядочен. Сумел ли Хогарт разглядеть сложную гармонию в нагромождении темных домов, башен, крикливых рынков, сумрачно-изысканных магазинов, вызолоченных кофеен с их непременным запахом

ванили и густого, совсем не английского кофе? Сумел ли оценить строгие ритмы луврских фасадов, рисунок высоких кровель Тюильри за мутной Сеной, забитой темными просмоленными барками, за сутолокой низких сырых и вонючих, немощеных набережных?

Праздные вопросы! К тому же Париж был тогда несколько провинциален, двор и король не покидали Версаля, там трещали фейерверки великолепных празднеств, — туда, минуя столицу, скакали курьеры и мчались кареты послов.

Не так уж важно, нашел ли Хогарт время полюбоваться знаменитым Версальским дворцом, но в Салоне, открывшемся как раз в мае 1743 года, он побывал, вне всякого сомнения. И запомнил этот визит надолго. Правда, то было несчастливое для французской живописи время: в этом именно году скончались Риго — прославленный портретист Людовика Великого, и Николя Ланкре — третий и последний «мастер галантных празднеств». Но сам Салон! Невиданное для Англии собрание картин современных художников! Кто в Лондоне знал, что такое большая выставка картин?

С какой, наверное, грустной завистью смотрел Хогарт на сплошь завешанные картинами стены, на любопытную и живую толпу в залах, на это неведомое Англии соревнование живописцев, волнующую борьбу за успех. Что рядом с этим пышным парадом искусства суетливые лондонские аукционы для кучки снобов, «конессёров» и профессиональных перекупщиков!

У него было довольно проницательности, чтобы заметить и однообразно-блистательный артистизм иных картин, и бойкость кисти, заменяющую порой истинное умение, и маскирующееся профессиональным изяществом отсутствие таланта. Но был тут и столь почитаемый им Куапель, и удивительная спокойной и нежной сосредоточенностью живопись Шардена (только что принятого тогда в Королевскую академию). И главное — неоценимая для художника возможность видеть так много картин сразу, сравнивать, размышлять. Бедная Англия!..

Разумеется, он посмотрел множество гравюр, исследовав тщательнейшим образом чудесные лавки эстампов на улице Сен-Жак. Его уже достаточно известное торговцам гравюрами имя открыло ему доступ в замкнутый мирок издателей и коллекционеров. Здесь, видимо, Хогарт познакомился с единственным согласившимся поехать с ним в Лондон гравером, учеником Леба — Симоном Франсуа Равене. Этим исчерпывался реальный результат поездки в Париж. Об остальном можно только догадываться.

Он пробыл во Франции недолго — не более трех-четырех

недель. Чем остался для него Париж — сложными мыслями о живописи, назойливым сплетением утомительных и случайных впечатлений, тревожным желанием вернуться сюда еще раз, или просто огорчением из-за напрасно потраченного времени? В самом деле — поездка почти не принесла результатов, пришлось обращаться к граверам, жившим в Лондоне. Но памятуя свое обещание подписчикам, Хогарт и в самом деле поручил «Marriage à la mode» французским мастерам: уже знакомому нам Луи Скотену, Бернару Барону, гравировавшему еще работы Торнхилла, и приехавшему только что из Парижа Равене.

Но дело с гравировкой «Модного брака» сильно затянулось. Истомившиеся подписчики получили все шесть листов только к концу 1745 года. Таким образом, между фактическим окончанием серии и ее публикацией прошло больше двух лет, за которые в жизни Хогарта произошли некоторые интересные события.

ХУДОЖНИК СМОТРИТСЯ В ЗЕРКАЛО

В 1745 году Хогарт написал автопортрет. Можно считать, что он был первым — юношеские опыты в счет не идут, поскольку в молодости автопортрет пишут чаще всего из-за нехватки модели или мальчишеского тщеславия.

Этот же автопортрет был для Хогарта необычным, новым. И уж совершенно не похожим на то, что до тех пор в области портретной живописи делалось.

Когда сорокавосьмилетний художник, имеющий множество заказов и забот, запирается в мастерской, ставит перед собою зеркало и погружается в самосозерцание, это обычно говорит о желании разобраться в себе или, по крайней мере, побыть один на один с собственными мыслями. И хотя Хогарта вполне обоснованно принято считать человеком действия, не будет излишней смелостью снова напомнить, что ему были свойственны всякого рода сомнения и желание быть не тем, чем видели его другие. Как объяснить иначе, что на этом самом портрете появилась вдруг загадочная «линия красоты и изящества», о которой никто до тех пор ничего не слышал? Значит, занимаясь сатирическими сериями, живописуя порок и «язвы действительности», он размышлял о каких-то новых теоретических вопросах, к которым прежде у него решительно не замечалось расположения.

Вернемся, однако, к портрету: мистер Хогарт смотрит на нас задумчивый, очень серьезный. И серьезность эта на пухлом, способном к детской улыбке лице кажется внезапной, настораживающей. Былая беззаботная усмешка спряталась в уголки губ, взгляд приобрел беспощадную, печальную настойчивость.

Он одет по-домашнему, без парика, на голове теплая охотничья шапка — монтеро[13]. Только лицо освещено — и шапка, и красный шлафрок едва выступают из полумрака.

Сам портрет — он имеет овальную форму — Хогарт превращает в «картину в картине»: автопортрет изображен на стопке книг, рядом — палитра. И здесь же, будто охраняя создание кисти хозяина, расположился мистер Трамп, сосредоточенный и серьезный, как сам художник.

В этой многосложной, но легко охватываемой глазами картине все имеет смысл: чисто декоративных элементов нет. Надписи на корешках книг воспринимаются как нравственный пьедестал хогартовского искусства: Шекспир, Мильтон, Свифт. А Трамп — безгласный свидетель раздумий живописца — вносит в

холст и печаль и усмешку — грустны собачьи глаза, зато само присутствие мопса в картине иронично. Видимо, Хогарт более всего боялся показаться — хотя бы самому себе — героем репрезентативного портрета.

В общем, это невеселый портрет. Художника отделяет от зрителя сложный барьер двойной условности. На картине — не сам Хогарт, а «изображение автопортрета» среди книг и в обществе Трампа. Здесь есть улыбка, но нет радости, здесь царствует некая отрешенность, странно контрастирующая с таким живым, напряженно и материально написанным лицом.

Право же, художник мог быть доволен портретом, свободной, сдержанно-элегантной живописью. Французские уроки не прошли даром, трудно не вспомнить шарденовские натюрморты при взгляде на великолепно-сумрачную позолоту книжных корешков, виртуозно написанные ткани. Само лицо вылеплено кистью, уже не знающей колебаний, точным, густым и плотным мазком.

Все же первых зрителей портрета, а особенно той гравюры, которую Хогарт затем с него сделал, смутила и взволновала прежде всего странная, змеистая линия, вырезанная на палитре внизу портрета, с надписью: «Линия красоты и изящества». Как все непонятное, она взбудоражила умы. К тому же мода на всякого рода панацеи и рецепты существовала не только в медицине. Наука делала быстрые, невиданные успехи, воображение художников и знатоков искусства было готово к восприятию любых живописных микстур. Не в этой ли закорючке секрет прекрасного? И более всего удивлялись, что мистер Хогарт — гонитель всех подражаний классикам, убежденный поклонник «изучения жизни», нарисовал канон, к тому же неудобопонятный. Впрочем, такая таинственность была вполне в духе Хогарта. Уж если заявлять о новых идеях, то способом по возможности более интригующим и смущающим воображение!

Памятуя, что семь лет спустя после появления автопортрета вышел в свет трактат Хогарта «Анализ красоты», легко объяснить смысл и значение странного иероглифа. Как просто, глядя на змеевидную линию «красоты и изящества», обосновывать закономерность ее появления в автопортрете будущим трактатом. А где же причина, где изначальный импульс, толкнувший живописца на стезю отвлеченных суждений?

Можно говорить и думать все что угодно об этом джентльмене, можно счесть, при желании, вполне естественным его внезапный интерес к теории, можно найти объяснение многим его поступкам, но нельзя не видеть, что поступки эти в высшей степени непоследовательны и отражают несомненный внутренний разлад.

Разлад, естественный для Хогарта-художника, опередившего свое время, и человека, разделявшего предрассудки своего века.

Если бы мог заговорить Ваш портрет, досточтимый Сэр!

Тогда, быть может, Вы рассказали бы, что томило Вашу душу, уязвленную неутоленным тщеславием, непониманием современников, но более всего невозможностью выразить все, что занимало Ваш ум в привычных образах сатирических серий или «исторических композиций».

Возможно, конечно, Вы посмеялись бы над бесплодными мудрствованиями потомков, желающих, как говорят французы, «расщепить волос на четыре части». А быть может, и рассказали бы, как была выдумана — сначала, наверное, просто для забавы — «линия красоты». И как потом зрело решение взяться за перо, ибо кисть уже не умела сказать всего, о чем думали Вы…

Но и сейчас, безгласный, как все на свете портреты, он хранит лицо человека, бесконечно непохожего на довольного собой, успокоившегося, нашедшего свой путь Художника. Да и зачем бы стал искать рецепты прекрасного прославившийся уже на весь мир неугомонный насмешник? Нет, он мечется, стараясь понять таинственную суть вещей. И стать хоть в чем-то пророком, убедить людей, что он прав в самом главном, очень важном. Хотя бы в том, что дерзает оставаться самим собой. Ведь слава его коварна и двусмысленна.

Он знаменит — это бесспорно.

Ему заказывают портреты известнейшие люди страны.

Сам Свифт посвятил ему лестные стихи.

Его гравюры идут нарасхват.

И между тем он только что — незадолго до окончания автопортрета — потерпел разочарование: распродажа его картин провалилась позорнейшим образом.

Зачем он устроил этот аукцион? Нуждался ли в деньгах, искал, ли новой славы? Скорее всего просто желал узнать, какова будет реакция лондонских любителей искусства на его живопись. И захотят ли купить его полотна.

Возможно, блеск парижского Салона воспламенил его воображение и он надеялся пересадить на сухую британскую почву галльское увлечение живописью.

Но неуспех он предвидел: возможность провала ясно читается уже в рисунке пригласительного билета на аукцион. Билет был сенсационным, вполне в духе «Бритофила». Он представлял собою гравюру «Битва картин».

Гравюра эта была парафразой свифтовской «Битвы книг» — памфлета, нашумевшего давным-давно — в 1697 году, том самом, когда родился малютка Уилли.

Уже давно Свифт стал для него не просто автором занимательного романа о Гулливере, но одним из главных в жизни писателей. Оп знал теперь Свифта всерьез. Не случайно изобразил его книгу на своем портрете. И не случайно использовал «Битву книг».

В памфлете Свифта драка шла между книгами Сент-Джеймской библиотеки: сражались идеи древних с измышлениями новых авторов. Это была сатира на современных Свифту литераторов, недаром там действовала «зловредная богиня по имени Критика» с глазами, «повернутыми внутрь». В «Битве книг» все очень сложно, и ядовитая полемика Свифта со знаменитыми филологами Бентли и Уоттоном, лежащая в основе памфлета, давно утратила остроту. Хогарт воспользовался лишь внешней идеей Свифта и реализовал битву картин вполне материально. Они и в самом деле дерутся — полотна самого Хогарта и полотна старых, любимых треклятыми «конессёрами» мастеров.

Картинам Хогарта приходится туго, полчища «классических» холстов наступают от самого горизонта. Острые углы подрамников безжалостно рвут полотна немногочисленных картин, на которых угадываются знакомые контуры композиций «Модного брака», «Четырех времен суток», «Карьеры шлюхи». Только «Современная полуночная беседа» еще сопротивляется натиску рубенсовской «Вакханалии» (к тому же это и не Рубенс — просто копия, как и прочие картины «классиков»; копии, легион копий, отмеченных латинским словом «ditto», что означает «то же самое»). Над мастерской, где изготовляются картинки для «конессёров», крутится флюгер с буквами, составляющими слово «пуфс», означающее и «ветер» и «дутая реклама». На знамени вражеского войска — аукционный молоток.

Гравюра «Битва картин» оказалась пророческой.

Аукцион прошел уныло. Слуга, как водится, приносил холсты, медленно поворачиваясь, демонстрировал их публике. Посетители вяло переговаривались; все это было уже знакомо, в свое время и над гравюрами посмеялись вволю. Громко почесывались собаки, которых привели заботливые хозяева, — на улице было сыро. Цены почти не поднялись против первых, названных аукционистом. Никто не хотел торговаться.

«Карьера шлюхи» пошла за 88 фунтов, «Карьера распутника» — за 185. Иными словами, максимальная цена за холст не превышала 22 гиней[14], в то время как за обычный портрет Хогарт получал около ста фунтов. Картины, в которые художник вложил более всего души, были куплены за бесценок. Конечно, Хогарт не умирал с голоду. Тем острее воспринимал он обиду.

Его не принимают всерьез. Никому не нужна его живопись.

Может быть, он и в самом деле пишет не так, как надо?

И взгляд его на портрете печален с полным к тому основанием.

«МАРШ В ФИНЧЛИ»

В следующем году он работает с исступлением, пишет вещи на удивление разные: портреты, сатирические картины, начинает новую серию «Счастливый брак», руководит гравировкой листов с. «Марьяж а ля мод». Он спешит наверстать упущенное, старается снова испытать себя в разных жанрах, почувствовать вкус успеха, понять, в чем ошибался ранее.

О таинственной змеевидной линии он тоже не забывал, хотя вслух не говорил о ней ничего, предоставляя зрителям ломать голову над ее назначением и смыслом.

В этот год его мастерская казалась, как никогда, тесной: несколько мольбертов, несколько начатых холстов. Видимо, он писал две-три вещи одновременно. Только об одной из них можно думать, что она была начата раньше других: события, на ней изображенные, относятся еще к минувшему 1745 году.

Это картина «Марш в Финчли».

Политическая, подоплека события осталась за пределами полотна. Восстание против Ганноверской династии во главе с принцем Чарлзом-Эдуардом, выступление мятежных шотландцев — все это Хогарт, возможно, и обсуждал вечерами у камина. Но поднявшийся в Лондоне переполох, поспешный сбор королевских войск в городке Финчли, неподалеку от столицы, английские солдаты, наконец, — вот это материал для новой сатирической картины!

К военным в Англии было сложное отношение.

С одной стороны, королевские полки время от времени покрывали славой английские знамена. Но происходило это далеко на континенте, вне поля зрения англичан. А что до подвигов у себя дома — так тут все было как на ладони и вызывало сильное раздражение.

Ведь кто, как не эти господа в остроконечных — на немецкий манер — сверкающих киверах и алых, перекрещенных белыми портупеями мундирах, несли в Лондоне и по всей стране полицейскую службу? Кто, как не они, вели людей на казнь или в тюрьму? Ведь ни жандармерии, ни полиции в Англии не было.

Расчетливый и бережливый англичанин-налогоплательщик даже в мирное время должен был кормить и поить тысячи наглых вояк, постоянно нарушающих тот самый порядок, который им надлежало охранять. Казарм не было, солдат селили в кабаках и на постоялых дворах. Служанки и фермерские дочки, вдовы, торговки, модистки теряли покой: о, эти мужественные взгляды из-под обсыпанных мукой военных париков, стальные мускулы

под красным сукном, этот запах железа, кожаной амуниции и храброго мужчины! С точки зрения доброго англичанина армия вносила в жизнь расходы и способствовала падению нравов.

Возмущение военным сословием было в общем-то во многом справедливым. Хогарт еще этим аспектом британской жизни не занимался и, воспользовавшись благоприятным стечением обстоятельств, взялся за новую тему.

Неизвестно, ездил ли он в Финчли и делал ли наброски на месте, изображенном потом в картине — в Хемпстеде, неподалеку от Хайгейта. В эти дни панического сбора гвардии, спешно вызванной из Германии и Голландии, достаточно было постоять полчаса на любом перекрестке лондонского предместья, чтобы увидеть все, что нужно для картины: яростное сияние касок, медных труб и золотых галунов на фоне колыхающегося моря алых пропотевших мундиров, бестолковая теснота на тишайших еще недавно окраинных улочках. И нет сомнения, что все эти полупьяные, гримасничающие лица, лоснящиеся жиром и довольством, сохранившиеся на альбомных листах Хогарта, нарисованы с натуры.

Вот она — доблестная британская гвардия, опора трона, надежда нации, вот они — королевские полки, гроза мятежников: ни одного мужественного, честного, человеческого лица!

Между тем сбор войск в Финчли был не напрасным, восстание шотландцев было подавлено. И когда Хогарт завершил картину, он смеялся, по сути дела, над теми самыми храбрыми солдатами короны, которые спасли страну от мятежа и беспорядков. Он смеялся над военной акцией государственной важности. Это уже не шутка над лордом Скуондерфилдом! Как бы там англичане ни возмущались проделками солдатни, но мало кто простирал свое негодование настолько далеко. Решительно, для Хогарта не было ничего святого! Все он превращал в анекдот.

Дальше анекдота Хогарт и не пошел, опять разыграл фарс, забыв о горьком скептицизме недавних картин: будем хохотать во все горло, все нелепо в этом нелепейшем из миров. Солдаты пьянствуют, воруют пироги, обнимают проституток, а до бесчувствия напившийся воин уже валяется в луже, купая в вонючей воде ташку с королевским вензелем. «Боже, спаси короля!..»

Самое парадоксальное в истории картины, что Хогарт считал ее вполне лояльной. Как иначе объяснить совершенно неожиданный, с точки зрения здравого смысла, его поступок: официальное письмо Георгу II с просьбой позволить посвятить ему «Марш в Финчли».

Не правда ли, такой поворот событий несколько колеблет

привычные представления о Хогарте, как о независимом и демократически настроенном человеке. И биографы не раз смущенно обходили этот эпизод, полагая его не совсем приличным в истории жизни столь выдающегося человека. Да и в самом деле, этот верноподданный демарш плохо сочетается со смыслом картины, показывающей полное падение нравов и дисциплины королевской армии. С точки зрения современных представлений Хогарт поступил странно и даже несколько беспринципно. С позиций же того времени в том, что он делал, не было ничего нелепого, хотя и гордиться было Хогарту в этой ситуации нечем.

Объясняется все это, очевидно, тем, что патриотизм мистера Хогарта (вспомним суждения «Британофила») был патриотизмом вполне в духе XVIII века — стало быть, вполне буржуазным. С детских лет он был воспитан в понятиях антиякобитских — ведь и назвали его Уильямом в честь Вильгельма III — победителя Стюартов, этих вздорных и самовластных правителей. Всякое выступление якобитов против Ганноверской династии было для демократически настроенного англичанина прежде всего покушением на свободу, на права парламента. Король Георг II не значил почти ничего — следственно, его надо было поддерживать, защищать.

Хогарт же видел совершенно отчетливо, что армия к этому едва ли способна, что в ней полно шпионов, что даже гвардия превратилась в сборище полупьяных головорезов. Он презирал наемников, которых изобразил в картине, но бушевавший в его душе «Британофил» хотел, чтобы у Англии была другая, хорошая армия, способная ее защитить. Вечно он мечтал о добродетели, бичуя пороки. Недаром далеко в глубине картины он изобразил все-таки бодро марширующие, аккуратные батальоны.

Итак, он наивно полагал, что Георг II воспримет его полотно как патриотическое предостережение: вот, мол, как опасны для храбрых солдат мирские соблазны и как плохо охраняется военный лагерь от вражеских лазутчиков!

И очевидно, рассчитывал на улучшение отношений со двором. Мы знаем, что он не боялся их портить, когда хотел. Но это не значит, что он не надеялся вовсе на официальное признание.

А может быть — хотя это уже совсем шаткая гипотеза, — смысл обращения к королю был более тонким, насмешливым? Но нет, в это трудно поверить. Тем более Хогарт — и вполне справедливо — не в Георге II видел корни существующего в Англии зла.

Каковы бы ни были причины поступков Хогарта, картину

послали в Сент-Джеймский дворец.

История сохранила любопытный диалог, происшедший по этому поводу между королем и его приближенным:

— Кто такой этот Хогарт?

— Художник, государь.

— Не выношу ни *шифопись, ни боэсию*! — Король говорил с сильным немецким акцентом. — Ни от одного, ни от другого никогда нет ничего хорошего! Этот малый вздумал смеяться над моей гвардией?

— Картина, если позволит ваше величество, должна быть воспринимаема как шутка или пародия.

— Чтобы *шифописец* шутил над солдатами? Он заслуживает позорного столба за свою наглость! Уберите эту дрянь с моих глаз!

Георг II, любовавшийся своими нарядными солдатами со страстью исто немецкого любителя воинского артикула, смертельно обиделся. Его гордость, его гвардейцы в таком виде!

Возмущение короля Георга усугублялось еще и тем, что многие гвардейские полки формировались из немецких наемников, его соотечественников.

Картину отвергли с негодованием.

Хогарт, в свою очередь, обиделся тоже.

Его отношения с королевским двором, который оставался как-никак высшей инстанцией официального признания, решительно не могли наладиться. По-прежнему — все привилегии придворного живописца оставались у благополучно здравствующего пока Кента. И уж, наверное, этот навеки возненавидевший Хогарта господин всеми силами постарался напакостить обидчику и усугубить монаршье раздражение.

В конце концов картина была разыграна в лотерею. И так как большую часть билетов Хогарт предоставил своему любимому Дому найденышей, то, согласно закону вероятности, «Марш в Финчли» достался этому почтенному заведению.

Спустя несколько лет Хогарт посвятил злополучный холст прусскому королю, по-видимому удовлетворив тем свое тщеславие. Само собою разумеется, что, несмотря на все огорчения, он издал гравюру с картины.

Огорчений с «Маршем в Финчли» оказалось больше, чем радостей. А о том, что им была создана первая в истории живописи сатира на армию и военных, у него не было времени подумать.

Кроме того, он писал портреты.

Собственно, это всегда оставалось его постоянным занятием, но теперь он писал их особенно много; причем портреты удавшиеся соседствовали в его мастерской с заурядными или просто плохими. Согласно традиции самыми скучными остаются портреты групповые; в них Хогарт сохраняет принужденность группировок и почтительный, вежливый юмор — качества, присущие его прежним «разговорным картинкам». Грустно думать, что «Портрет лорда Джорджа Грэхэма, герцога Монтроза, в каюте» написан после «Модного брака». Все нарочито в этом псевдонепринужденном изображении завтракающего адмирала, неуклюжи позы; дурного вкуса и юмор: собачка в парике и с веером в лапе — видимо, пародия на певца, развлекающего Грэхэма во время трапезы. Неужели Хогарту нравились эти его полотна? Неужели он до такой степени считался со вкусами или просьбами заказчиков? Или, напротив, махнул рукой на подобные портреты, предпочитая писать всерьез лишь тех людей, кого почитал и в чьи способности понимать и ценить свое искусство мог верить.

Знакомства у него к тому времени были самые обширные, к тому же среди людей просвещенных, знающих толк не только в науках, но и в изящных искусствах или, во всяком случае, питающих к этим искусствам интерес и уважение. Он делал портреты людей выдающихся: писал сэра Сэзера Хокинса, знаменитого хирурга, лейб-медика Георга II, доктора Сэндиза, профессора ботаники, архиепископа Йоркского Хэрринга. Не все эти портреты хороши в равной мере, они часто традиционны, но их освещает живая серьезность лиц; мазок в таких портретах становится свободнее, смелее, возникает совсем не свойственная «разговорным картинкам» атмосфера — атмосфера непринужденного общения с терпимым, широко мыслящим собеседником.

В ту пору все более или менее известные в мире искусства люди знали друг друга. В кофейне Слафтера, куда часто хаживал Хогарт, дважды в неделю собирались известные художники, литераторы. Бывал там и Гендель, давно и прочно вошедший в славу музыкант, композитор и капельмейстер двора, бывал старый приятель Хогарта скульптор Рубайак.

А все те обширнейшие знакомства, что остались Хогарту в наследство от покойного тестя, а добрая дружба с актерами Линколнс-Инн-Филдс! Много было у Хогарта если и не близких

друзей, то хороших приятелей.

В их числе был и Дэвид Гаррик, личность, как известно, почти легендарная, гениальный актер, возродивший Шекспира, режиссер, мыслитель — одна из немногих в истории театра фигур, которые совершают в этой истории перевороты. Правда, когда Хогарт с Гарриком познакомился, до переворотов было далеко. Шел 1740 год. В доме Бенджамина Ходли — брата Джона Ходли, писавшего тексты к «Карьере распутника», состоялась первая встреча художника и актера.

Тут надо приоткрыть завесу над одной тайной страстишкой мистера Хогарта: он обожал выступать в любительских спектаклях. Это не очень понятно — маленький рост, решительная неспособность помнить текст и приступы внезапной застенчивости, регулярно овладевавшей им во время представления, делали его не слишком импозантной фигурой на подмостках. И все же это помогало ему чувствовать театр изнутри, помогало, наверное, и разыгрывать действие в собственных гравюрах. Актерская карьера Хогарта почему-то не занимала его биографов, хотя в ней, быть может, разгадка особой сценичности его картин.

Так вот, во время бесславного своего выступления в пьесе Бенджамина Ходли «Призрак Цезаря» Хогарт оказался партнером некоего мистера Гаррика, двадцатитрехлетнего начинающего актера, недавно приехавшего в Лондон.

Они стали приятелями, а вскоре и настоящими друзьями.

А еще через несколько лет известность Гаррика далеко превзошла хогартовскую неверную славу. Ему было тридцать, когда он стал знаменитостью. Он играл Шекспира — Лира, Гамлета, Ричарда III, Бенедикта. Давно знакомые герои оказывались в его исполнении живыми людьми, он не декламировал, изумлял зрителей простотой, казавшейся в ту пору дерзостью, и силою чувства, несовместимой с привычными представлениями о театре, как о заведении прежде всего развлекательном. Подобно Хогарту, он смело ломал традиции и, подобно Хогарту, наивно следовал вкусам века. Шекспира давно уже не играли по оригинальным текстам, его безжалостно перекраивали для вящей занимательности, порой превращали в безгласную пантомиму, порой в дешевый балаган. Гаррик и сам играл пьесу для нынешних времен удивительную — «Короля Лира» со счастливым концом! Однако, презрев прежние переделки, он взялся редактировать Шекспира сам, и, право же, это было не худшее, что с Шекспиром проделывали в ту пору. Гаррик мечтал «очистить жанр» — из «Ромео и Джульетты», например, он выбросил все смешное: речи кормилицы,

перебранку слуг: трагедия должна быть серьезной! Все же он спустил эту трагедию на землю.

В филдинговском «Томе Джонсе» простодушный мистер Патридж остается, как известно, весьма недовольным игрой Гаррика: «Лучший актер?.. Да я сам сыграл бы не хуже. Если бы мне явился призрак, я поступил бы точь-в-точь как он. А в сцене, как вы это называете, между ним и матерью, когда вы сказали, что он так тонко играет, — господи, да ведь каждый порядочный человек, имея дело с такой матерью, поступил бы точно так же. Вы, я вижу, подшучиваете надо мной. Правда, я никогда не бывал в лондонских театрах, но я видел, как играют в провинции. Король — дело другое: каждое слово произносит внятно, вдвое громче, чем Гамлет. Сразу видно, что актер».

Естественность Гаррика обескураживала не одного мистера Патриджа — непривычное воспринимается с трудом, многим казалось, что простота принижает искусство. Поклонников у Гаррика все-таки было в сто раз больше, чем хулителей; Хогарт был сильно увлечен его искусством, тем более что Гаррик восхищал художника пластичностью, чувством цвета, картинностью мизансцен. Гаррик ввел в обиход рампу, освещение спереди и снизу вместо традиционных люстр, наполнил сцену невиданным прежде светом, поистине уподобив ее живописному полотну. «Ричард III» — его дебют, — поставленный в Линколнс-Инн-Филдс в 1741 году, не сходил со сцены, затмив даже блестящие пантомимы Рича, даже «Оперу нищих». Именно в роли Ричарда написал Гаррика Хогарт. Это и был тот самый портрет, за который Хогарт — как хвастался он в Академии на Сен-Мартинс-лейн — получил целых двести фунтов от богатого коллекционера мистера Данкоума. Это не только портрет, здесь все сплавлено воедино: история, литература, театр и сам Дэвид Гаррик. Хогарт менее всего беспокоился о чистоте жанра — его мольберт давно превратился в театральные подмостки, на которых играли созданные его воображением артисты. Здесь же был актер настоящий — он сам диктовал художнику характер, пластику, чувство.

Хогарт написал Гаррика — Ричарда в момент высочайшего напряжения страстей, когда мрачные призраки прошлого предвещают близкое возмездие преступному королю. Ричард внезапно просыпается в шатре накануне роковой битвы. Расширенные глаза ею отказываются воспринимать пустоту, в которой мерещится глухое эхо чудовищных снов.

Я клятвам изменял — и страшным клятвам;
Я убивал — и страшно убивал я;

Толпы грехов — и гибельных грехов —
Сошлись перед оградою судебной
И все кричат: «Он грешен, грешен, грешен!»
Отчаянье грызет меня. Никто
Из всех людей любить меня не может.
Умру я — кто заплачет обо мне?
Меня ли им жалеть, когда я сам
Себя жалеть не в силах и не вправе?
Мне грезилось, что духи мертвецов,
Убитых мной, сошлись в мою палатку,
И каждый мне грозил и звал на завтра
Отмщение на голову мою.

И поза, и скованные страхом движения, и лицо, жестокое и вместе беспомощное — тут не разделить создание актера и создание художника. Тем более что Хогарт не скрывает от зрителя, что перед ним сцена. Нарочитое изобилие бутафории говорит об откровенной условности: театр есть театр. Сам Хогарт беззастенчиво сдвигает сценическое время, показывай у ног Ричарда записку, которую ему передают уже перед самым началом битвы. Но что за беда! Здесь нет действительности — только искусство. В ином случае и жестикуляция Гаррика показалась бы напыщенной и ненатуральной.

Конечно же, картина прежде всего рассказывает об искусстве актера. Каждое его движение продумано и в высшей степени расчетливо-эмоционально. Фигура Гаррика, замершая в сложном, несколько вычурном повороте, напоминает барочные статуи. Круг взаимопроникающих искусств замыкается в полотне Хогарта.

Памятуя уроки Парижа, художник наполнил холст сдержанным сиянием мягких красок: голубоватые тона шатра, и на их фоне напряженный аккорд одежды Ричарда — изумрудно-золотистый с розовым.

Так первая шекспировская роль Дэвида Гаррика сохранилась для потомства.

Хогарту, однако, случалось изображать грандиозные характеры, не только сыгранные на сцене, но и вполне земные, реальные. Можно только пожалеть, что азарт хроникера помешал ему полностью отдаться воображению, когда он рисовал лорда Ловата, великого авантюриста, достойного соперника шекспировских героев.

Хогарт еще только начал портрет Гаррика — дело было летом 1746 года.

К нему приехал доктор Уэбстер из Сент-Элбена.

Доктору предстояло освидетельствовать Саймона Фрейзера лорда Ловата, остановившегося тогда в Сент-Элбене по пути в Лондон. Точнее говоря, в Тауэр, ибо лорд Ловат был мятежником, государственным преступником, недавно захваченным в плен.

Мистер Уэбстер приглашал Хогарта ехать с ним, чтобы рисовать сэра Саймона. Хогарт согласился с радостью: не было тогда в Англии человека, не испытывавшего при имени Ловата жгучего и беспокойного любопытства.

Он был уже стариком, лорд Ловат, ему было семьдесят девять лет. Юношей он дрался на стороне Вильгельма III против якобитов, но изменил своему государю и был объявлен вне закона. Головокружительные приключения заполняли его жизнь, он смеялся над добродетелью, долгом, верностью, он походил на кондотьеров средневековой Италии: отвагой, мрачным юмором и беспринципностью, возведенной в религию.

Прощенный Георгом I, он занимал крупные должности в Шотландии, интриговал, вступил в сношения со сторонниками Стюартов. Принц-претендент обещал сделать его герцогом. Ловат поднял свой клан Фрейзер, поднял и других шотландцев. Сам он не принял участия в восстании, послав во главе мятежников сына. Однако после разгрома бежал: был слишком скомпрометирован, чтобы надеяться на прощение. Его нашли в дупле высохшего дерева на пустынном острове, арестовали и отправили под конвоем в Лондон. И вот теперь сэр Саймон, ссылаясь на недомогание, отказывался ехать дальше.

Доктор Уэбстер привез Хогарта в гостиницу «Белого оленя», когда знаменитый пленник занимался своим туалетом. Цирюльник брил его.

Лорд Ловат, в отличие от короля Георга, хорошо знал, кто такой Хогарт, и, видимо, почитал его искусство. Он встретил гостя с галантностью человека, проведшего молодость во Франции: встал, пошел художнику навстречу и поцеловал его в щеку. Изысканность парижского приветствия была несколько испорчена стариковской забывчивостью: Хогарт оказался перепачканным мыльной пеной.

Постаравшись незаметно вытереть лицо, Хогарт, как умел, ответил на витиеватые слова дряхлеющего заговорщика! Ловат был презанятнейшим собеседником; казалось, он вовсе не думал о предстоящей почти несомненно казни. Душистый, свежевыбритый, толстый, он сидел перед Хогартом и вел светский разговор.

Хогарт слушая и рисовал. Не так уж часто приходилось ему рисовать людей столь выдающихся не просто знатностью, талантом или умом, но дьявольской силой характера, сплетением

могучих и мрачных страстей. Сара Малькольм, преступница, некогда взволновавшая воображение лондонцев и нарисованная Хогартом, была рядом с Ловатом просто героиней дешевой мелодрамы.

Хогарт спешил.

Он даже не очень старался заглянуть в душу человека, сидевшего перед ним, просто жадно фиксировал, что видел, — тяжелые морщины на переносице, большой, хитро изогнутый рот, жиреющее лицо, обрамленное пышными буклями завитого на французский манер парика. О психологических тонкостях думать было некогда, нужен был документ, «остановленное мгновение».

В лукавом и мудром старике, нарисованном Хогартом, трудно угадать великого преступника и интригана. Художник просто воспроизвел собственное впечатление: таким этот человек казался. О том же, каким он был на самом деле, знали все.

И в рисунке сохранилось удивление художника мирной внешностью знаменитого врага престола. А возможно, он, увлекшись работой, попросту забыл, какого злодея рисует.

Да и не было у него склонности видеть в реально живущих и дышащих людях шекспировские пороки, он смертельно боялся патетики, боялся показаться чересчур серьезным.

Но рисунок он сделал великолепный. Сэр Саймон остался на нем не клятвопреступником, не мятежником, но таким, каким был в недолгие минуты общения с художником: светским, любезным, хитрым, до конца владеющим собой вельможей. А сквозь светскость отчетливо проглядывал цинизм все понимающего и всему знающего цену политикана. Что все знаменитые гравюры Хогарта рядом с этим рисунком на серой бумаге, чуть тронутым мелом! Как прозрачен штрих — в нем сохранился трепет теплого августовского воздуха, движение атмосферы, сплавленное воедино с тончайшими движениями лица!

Но гравюра была сделана, вышла в свет.

Лорд Ловат мог, очевидно, любоваться ею в своей тауэрской камере. Болезнь его пе сочли достаточным основанием для отсрочки суда. Он был признан виновным и приговорен, как следовало ожидать, к смерти. Хогарт, занятый новыми заботами, все реже вспоминал о короткой встрече с ним. Только 9 апреля, когда весь Лондон валил на казнь Саймона Фрейзера лорда Ловата, художник невольно должен был вернуться памятью к приятной и тонкой беседе с человеком, входящим сейчас на эшафот. В последние свои минуты старый острослов не изменил себе: когда внезапно обрушилась трибуна, переполненная зрителями, и раздались крики раздавленных любителей кровавых

зрелищ, Ловат громко сказал:

— Чем больше переломанных костей, тем занятнее скачки.

И положил голову на плаху.

Даже своей казнью он вошел в историю: был последним человеком в Англии, которому отрубили голову.

Хогарт же продолжал писать и гравировать. Если и шевельнулись в его душе какие-нибудь чувства в тот день, то никаких свидетельств о том не осталось.

МАСКИ

В то же примерно время или чуть ранее Хогарт занимался несколько странной по сравнению с его обычными картинами работой: серией «Счастливый брак», состоящей, по-видимому, как и «Модный брак», из шести полотен.

К этой серии у исследовавших творчество Хогарта ученых сложилось снисходительно-недовольное отношение. Принято считать, что замысел был заранее обречен на неудачу, поскольку в нем отсутствовала сатира и поскольку воспевание добродетели было вообще Хогарту несвойственно.

Тем более, серия и в самом деле не была доведена до конца.

Все же дело не так просто, как кажется на первый взгляд: сюжеты «Счастливого брака» отнюдь не исключали насмешки и даже сарказма. Кроме того, немногие сохранившиеся до нашего времени полотна серии поразительны по свободе живописи, смелости мазка и в этом отношении далеко превосходят «Модный брак».

Названия и сюжеты новой серии известны лишь предположительно, о них спорят. О двух картинах, однако, можно говорить с уверенностью. Это «Приготовления к свадебному банкету» и «Свадебный бал».

Первая из них — картина и в самом деле несколько наивная. Она задумана как антипод к «Подписанию брачного контракта» из «Модного брака»: на месте равнодушной пары на этот раз — счастливые новобрачные, довольный отец поднимает бокал за их будущее. И только рассмотрев пристально последнюю картину серии — «Свадебный бал», можно различить то необычное и тревожное, что не позволяет считать «Счастливый брак» просто идиллическим мечтанием нежданно потерявшего скептицизм художника.

В полотне этом нет конкретного события, связанного со счастливым браком: фигурки молодоженов едва различимы в темном углу танцевального зала, в мутном свете множества свечей, среди вздрагивающих призрачных теней пляшет безликая, будто опьяневшая от собственных движений и впавшая в сумрачный экстаз толпа. Они в самом деле безлики, эти люди, лица их стерлись, как в страшном сне, тела шевелятся в судорожном, прерывистом ритме, подобно фигуркам марионеток или картонных паяцев. Змеятся, как живые, складки кафтанов и широких бальных роб, трясутся длинные косицы и шелковые кошельки париков, тусклым серебром вспыхивают кружева жабо и манжет. Но не только люди и одежда их наделены безысходной

подвижностью. Каждый штрих, каждый мазок кажутся одушевленными, трепетными существами, пляшущими под ту же фантасмагорическую, неслышную, но ощутимую музыку. Сама живопись, краски, тени, едва различимые в полумраке резные фигуры на стенах, пламя свечей — все содрогается в мучительно-непрекращающемся танце, даже воздух, чудится, вибрирует в такт музыке; жутко в этом безумном мире человеку, хотя нет здесь ни дурных поступков, ни козней бесстыдного порока, ни злодеев, ни развратников. Мертв мир, где люди превратились в толпу, мертво веселье, обратившее людей в марионеток.

Вот он — Хогарт, великий живописец! Вот он — мастер, написавший «Консультацию медиков», и эскиз к «Допросу Бембриджа», и печальный свой автопортрет. Вот каким может быть этот художник, когда кисть его не скована вкусами эпохи и собственной робостью, когда трагизм времени предстает перед ним не в образе распутников или великосветских кутил, а в сгустке сложных, концентрированных впечатлений. Вот современная Хогарту действительность, переведенная на чисто живописный язык. Люди уродливы и жалки, но познается это без помощи смешных подробностей и занимательных деталей. Просто люди превращаются в стадо, покорное оркестру, как бараны колокольчику вожака, и выражено это единым, всепроникающим движением линий и красок. И право же, в этом не меньше горечи, чем в любой обличительной, прославленной хогартовской гравюре.

И разве не мелькает в картине то восприятие жизни «хай-лайфа», которое сродни понятию, еще не родившемуся, — «светская чернь»?

В прекрасной живописи возникло изображение низменного, животного. В живописи, не в рассказе.

Но картина эта надолго осталась в мастерской Хогарта. Ей уготована была судьба многих его полотен, опередивших время, — забвение при жизни их создателя. По-прежнему не доверял художник такого рода эскизам, словно сам побаивался силы своего таланта, не скованного благопристойной традицией. И много позже, переводя «Свадебный бал» в гравюру, он начисто отказался от тревожной недоговоренности.

Итак, серия «Счастливый брак», в сущности, не состоялась. Гравюры не были выпущены, да и картины Хогарт не закончил.

Так приближался он к порогу своего пятидесятилетия — обремененный сомнениями и неуверенностью, привыкший к уже завоеванной славе и тоскующий по славе новой. И не ведающий того, что ценой видимых ему неудач он создавал невидимые им самим шедевры. Такие, как «Свадебный бал».

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Как жаль, брат Тоби, что истина окапывается в таких неприступных крепостях и так стойко держится, что иногда ее невозможно взять даже после самой упорной осады.

Стерн

МИСТЕР ХОГАРТ В ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ

Биография мистера Уильяма Хогарта может привести в замешательство любого, кто отважится со вниманием изучить ее. Причиной тому — не таинственные хитросплетения непонятных событий, но, напротив, почти полное отсутствие крутых поворотов судьбы, что становятся вехами любого жизнеописания. Дни идут за днями, картины одна за другой сходят с мольберта, жарко пылает огонь очага за начищенной каминной решеткой. И вот уже миновали лучшие годы, не задев читателя радостью, волнением или горем. Но в том-то и беда, что — как уже не раз был случай догадываться — внутренняя жизнь Хогарта не была безмятежной, хотя конкретные доказательства тому сыскать не просто. Ведь как ни изучены подробности его биографии, о нем самом известно, в сущности, мало. А дюжина незначительных анекдотов, которыми обрастает жизнь всякого знаменитого человека, мало что прибавляет к пониманию его характера и судьбы.

Все, что мы о нем знаем, не складывается в стройный и логичный образ. Дьявольская работоспособность и неприличное фанфаронство, трогательное сочувствие беднякам и холодное любопытство к преступникам; презрение к «хай-лайфу» и суетная мечта о месте придворного живописца, ненависть к «конессёрам» и желание продавать на аукционах свои картины, пренебрежение к традициям, к «старой» живописи и смешная страсть к созданию больших исторических полотен, блистательная свобода иных его картин и мелочная занимательность «разговорных портретов», обличительный пафос выступлений против Кента и наивное восхищение торнхилловскими картинами. Много можно отыскать странностей в суждениях и поступках Хогарта, даже не то, чтобы странностей, а скорее, постоянных и упорных противоречий.

Есть, правда, характеры, чья гармония и индивидуальность зиждутся именно на внутренней противоречивости, есть люди, стремительно и увлеченно переходящие от одной крайности к другой, натуры мятущиеся, живущие в вечном споре с собою.

Но Хогарт таким человеком не был.

В его делах и мнениях нет благородного пафоса самоотрицания, свойственного людям могучих страстей. Несхожие стороны его характера и его искусства уживаются достаточно мирно.

Жизнь Уильяма Хогарта лишена видимой кульминации.

В ней не различить той высшей точки творческого напряжения, той максимальной и счастливой концентрации сил,

тога, слияния искусства с огнем и болью времени, без которых не может наступить «звездный час» художнической судьбы.

Все это, наверное, было. Было, но не нашло внешнего, доступного истории выражения, не реализовалось в конкретном поступке или событии.

Есть и другая причина некоторой невнятности хогартовской биографии.

Самые знаменитые и модные его работы не стали лучшими с точки зрения искусства.

А лучшие его холсты и рисунки никогда не были знамениты. Более того, они далеко не всегда обладали достойной их художественных качеств силой мысли и глубиной чувств.

В тех же случаях, когда в одном холсте соединялось все самое драгоценное, чем обладал Хогарт — как было то в «Свадебном бале», — такой холст ревниво оберегался художником от посторонних взглядов и оставался поистине «неведомым шедевром».

И если Хогарт — как не раз уже говорилось — хотя бы интуитивно ощущал двойственность, неопределенность всего, что делал, то ощущение это было скорее всего неосознанным. И не давало ему ясного представления о том, что надо защищать, во имя чего приносить жертву. Он не был подвижником, в искусстве его мало выстраданного, добытого в муках самоотречения.

Между тем он ежедневно и ежечасно был обречен убеждать себя и других в правильности избранного пути; был обречен сознавать себя художником, хоть и знаменитым, но лишенным высокой славы, комедиантом, мечтающим о лаврах трагика.

Он никак не мог превратиться в личность, подходящую к принятому образцу великого художника. Он был слишком похож на самого себя, чтобы походить на других.

Но его мучения никогда не доходили до кризиса, до той пучины отчаяния, которая порой так благотворна для творчества.

И вот ему пятьдесят.

Он так и не узнал ни безысходного разочарования, ни полного счастья. Зато сомнительные радости благополучия и шумных успехов, равно как и бесчисленные разочарования, уколы самолюбия, мелкие обиды и неудачи знакомы ему в полной мере. Ему пятьдесят, и из розового, в меру полного маленького господина он превратился в грузного, сангвинического и несколько нервного джентльмена. Он, однако, вполне здоров, деятелен, бодр, готов кого угодно задирать и с кем угодно спорить, хотя прежняя веселая и не знающая никаких разумных пределов самоуверенность оборачивается теперь иногда брюзгливостью.

Кроме того, он стал подозрителен и обидчив.

Он еще чаще и еще нетерпимее говорит о негодяях «конессёрах», о невежестве ценителей, о бесправии художников. И когда в его присутствии заходит разговор об успехах модных живописцев, на лице его появляется кислое выражение.

Впрочем, все эти качества заметны только тем, кто знает его давно и близко. Для остальных же он остается все тем же моложавым и склонным к рискованным парадоксам художником, любящим смущать благонамеренные умы. По-прежнему никто не знает, чего можно ждать от мистера Хогарта.

Ему есть что вспомнить в этот осенний день 1747 года, когда ему исполняется пятьдесят лет. И хотя неизвестно доподлинно, что делал мистер Уильям Хогарт в тот день, очень возможно, что мысли о прошлом, близком и давно прошедшем, все же немало беспокоили его.

Он не мог не понимать, что лучшая часть жизни позади, хотя и не переставал, надо полагать, надеяться, что главные свои вещи ему еще только предстоит создать.

Звезда его, впрочем, стояла высоко. Он неустанно поддерживал коварную славу самыми разнообразными созданиями своего изобразительного таланта.

Так, с год примерно тому назад, написал он все для того же Дома найденышей новую «историческую картину» — он все еще не отказался от надежд на успех в этом сомнительном жанре, — названную «Моисей перед дочерью фараона». Тема эта как нельзя лучше подходила для Дома найденышей. Картина предназначалась для главной залы здания. Кроме хогартовского полотна, там помещались написанные в том же году «Агарь и Измаил» Хаймура, «Нахождение Моисея» Хеймана и «Христос с детьми» Уиллза. Все картины повествовали о брошенных детях и о человеческом милосердии, как и приличествовало холстам, украшающим приют капитана Корэма.

Эта большая и нарядная картина (висящая и посейчас в Доме найденышей), как и большинство исторических картин, не принесла Хогарту ожидаемой радости и ожидаемого успеха; художник пытался соединить несоединяемое и тем открыть новый путь для исторической живописи, в то время как его более благополучные коллеги мирно следовали давно утоптанными дорогами, уверенно повторяя приемы рокайля или итальянского барокко. Хогарт же мечтал о большом стиле, новом, вполне английском, рассчитывая привить рафаэлевское величие живым жанровым сценам. Он не знал, что большой стиль уже никогда не возродится в формах религиозных композиций, что время их миновало безвозвратно. И все же «Моисей» обладал некоторой,

отнюдь не шаблонной и даже естественной величественностью. Фигуры были нарисованы и расположены с достойной тщательностью и чувством равновесия, доброжелательное и мирное спокойствие жило в картине. И маленькие подробности реального бытия вносили неожиданную теплоту в торжественные ритмы полотна: милая улыбка принцессы, похожей на многих героинь хогартовских портретов, жест ребенка, тянущегося к матери. Не удержался художник и от вполне достойной его гравированных серий анекдотичности: за троном принцессы он изобразил Двух лукавых слуг, обсуждающих происхождение таинственного дитяти и, видимо, возводящих напраслину на добродетельную и чадолюбивую дочь фараона. Одним словом, получилось забавное смешение жанров, бурлеск, до которого Хогарт был, как известно, большой охотник, но совсем не тогда, когда брался за большие «исторические» картины. Тогда же никто не обратил внимания на любопытные противоречия картины, благо написана она была мастерски и делала честь английской школе, о славе которой так радел Хогарт.

Однако сам он особой славы и на этот раз не заработал. Картина ничего нового не сказала и не показала. Тема была более чем традиционна, какие бы то ни было ассоциации с современностью отсутствовали, живописная манера свидетельствовала более о мастерстве, нежели о дерзости и остроте видения.

Если говорить беспристрастно и не бояться оскорбить великого живописца обидным сравнением, то можно сказать, что он делал то же самое, что Кент или Торнхилл. Только то, что Кент делал вульгарно, а Торнхилл просто скучно, Хогарт делал со всем доступным ему блеском и умением, отдавая свой драгоценный талант величественным и многозначительным пустякам. Вдохновляясь Рафаэлем, он все же не мог, да и не старался научиться у него возвышенной и глубокой философичности. Его, хогартовская философия оживала от соприкосновения с нынешней реальностью, и только ею питались лучшие его работы.

Но и тут, в самом тесном общении с этой вдохновлявшей его реальностью Хогарт ухитрялся порой создавать поразительно пресные вещи. Тогда же примерно, когда и «Нахождение Моисея», сделал он новую серию гравюр «Усердие и леность», серию большую — из двенадцати листов, то есть вдвое превосходящую числом «Модный брак».

«Усердие и леность» занимает обычно почетное место в биографии Хогарта, в этой серии такое множество благородных идей, что их с лихвой хватило бы и на сотню гравюр; все точки

над «i» расставлены, и ни у автора, ни у зрителей не возникает ни малейшего сомнения в том, где добро, а где зло. Естественно, что всякое художественное произведение, где автор прямо, не прибегая Ни к каким околичностям, высказывает свои мысли, где все его представления о морали обнажены и поданы в виде откровенных нравоучительных сентенций, — предмет особого пристрастия исследователей. Тем более, высказываемые Хогартом мысли настолько справедливы, убедительны и безупречны, что рисуют его с самой выгодной стороны.

И в самом деле — рассказ о двух учениках ткача, один из которых с самого начала преисполнен усердия, прилежания и рассудительности, а другой просто тонет в лености, легкомыслии и беспутстве, развивается с такой удручающей и неуклонной логичностью, что непорочность авторской позиции просто подавляет зрителя. Прилежный ученик становится лорд-мэром Лондона, ученика же ленивого казнят. Тут уж не приходится искать многозначных и противоречивых мыслей.

Правда, Хогарт откровенен, он и не пытается скрыть неприкрытую риторику своих эстампов, не случайно они сделаны с рисунков, а не с картин, — художник с самого начала задумал не повторения живописных полотен, а именно серию назидательных гравюр. Более того, он сопровождает каждый лист евангельским текстом, делая эти эстампы своего рода иллюстрациями к принятым в ту пору формулам морали и нравственности.

Правда, Хогарт снабжает свои гравюры сотнями прелюбопытных подробностей, показывая злоключения нерадивого ученика (об ученике прилежном гравюр куда меньше), и вновь оживляет перед зрителями трепещущую панораму лондонской стремительной и суетливой жизни, освещая ее блеском тонкой и остроумной своей наблюдательности.

Правда, Хогарт мастерски компонует каждый лист, точно развивая сюжет и движение характеров, безупречно рисует фигуры, наполняя каждый лист светом таланта и артистизма.

И все-таки гравюры смертельно скучны. На них просто невозможно смотреть после «Модного брака».

Тут сказывается, естественно, дистанция между веком XVIII и нынешним. Зритель XX века упорно сопротивляется наивным наставлениям и прямолинейной добродетели, ревнители прописных истин кажутся ему невыносимыми и ограниченными педантами. А между тем такова была эпоха: она брала с художников жестокую дань, неукоснительно требуя от каждого быть хоть в какой-то степени просветителем, давать людям не

только пищу для тонких размышлений, но и простейшие истины, прямо говорить, что хорошо и что дурно, где проходит граница между добром и злом.

В той или иной форме, в той или иной степени почти каждый писатель, поэт или живописец — от “Батлера до Шеридана, Руссо или Дидро, от Свифта до Шардена и Грёза вносили, что могли, в копилку простоватых буржуазных добродетелей, которые, сплавляясь воедино, превращались в конце концов в чистое золото новых нравственных принципов третьего сословия.

Потребность провозгласить простые и добрые истины соседствовала у Хогарта с надеждой на успех у прежде не знавших его зрителей, а нарочитая азбучная сентенциозность сюжетов была, быть может, продиктована желанием найти, наконец, своего рода моральный идеал, к которому подсознательно или осознанно стремится любой художник.

При всем своем простодушии «Усердие и леность» — серия трогательная. Порок показан в ней с искренним отвращением и вполне пуританской нетерпимостью, а похвальные поступки прилежного ученика — с восторженной умиленностью. И надо думать, что зрители, знавшие имя Хогарта по прежним его сериям, знавшие, как глубоко постиг художник мирское зло, с доверием воспринимали эстампы: человек, познавший язвы действительности, убеждает людей в существовании добра куда лучше, чем наивный идеалист.

Все это так, но в истории искусства «Усердию и лености» удержаться трудно. Зато доподлинно известно, что школьные учителя с удовольствием вешали оттиски этих гравюр в классах. Так что к пятидесяти годам Хогарт был известен и школьникам, и ценителям исторических картин, и собирателям эстампов. Однако известность эта хоть и тешила тщеславие, но не приносила глубокой и покойной радости не зря прошедших лет. Жизнь, впрочем, далеко еще не прошла. А что до печальных, или, во всяком случае, тревожащих итогов минувшего, так ведь может статься, что Хогарт смотрел на жизнь веселее дотошных биографов? Увидим. Пока же он отправляется в новое путешествие во Францию.

НЕПРИЯТНОСТИ ПО ОБЕ СТОРОНЫ ПА-ДЕ-КАЛЕ

Между Францией и Англией только что был заключен мир, непрочный, недолгий мир, предшествовавший Семилетней войне. Французы и англичане относились друг к другу с еще большим, чем обычно, раздражением, и поездка на континент была делом легкомысленным. Хогарт, предпринявший путешествие в обществе нескольких своих приятелей-англичан, сразу почувствовал, что время было выбрано неудачно. Сносный обед стоил дорого, и не везде можно было его добиться, английского языка никто понимать не хотел, а британский акцент вызывал ничем не прикрытое отвращение. Французы жили голодно и винили в этом своих недавних врагов.

И вот вскоре после приезда с Хогартом произошел пренеприятный случай, о котором, как и о многом в жизни этого господина, рассказывают по-разному. Суть дела очень проста: художника, рисовавшего на набережной Кале, заподозрили в шпионских намерениях, арестовали, а затем отправили обратно в Англию. Но подробности этой курьезной истории толкуются и так и этак.

Есть версия трагическая, согласно которой жизнь Хогарта висела на волоске. Разъяренные солдаты приволокли растерянного путешественника к коменданту порта. Пленнику учинили жестокий допрос. Комендант с удовольствием изливал на него желчь, не находившую выхода со дня заключения мира, и извечную злобу французского моряка к пришельцам из страны, почитавшейся «царицей морей». Он страшно орал на бедного художника, осыпал его французскими и английскими проклятиями и заявил в заключение, что если бы не мир, то Хогарт уже сегодня «болтался бы на крепостной стене, как подлый лазутчик». После чего все-таки отпустил Хогарта на корабль — правда, в сопровождении двух солдат и с категорическим запретом возвращаться на французскую землю.

Согласно другой, комической, версии дело кончилось проще. Хогарта хотя и арестовали, но вешать не собирались. Комендант только потребовал доказательств его принадлежности к сословию художников. Что Хогарт и выполнил, сделав тут же несколько уморительных карикатур на французов, карикатур, рассмешивших даже строгого коменданта. Особенно понравился ему рисунок, изображавший голодных солдат, с завистью смотрящих на огромный кусок говядины, привезенный в

английскую харчевню «Золотой лев», процветавшую в Кале, несмотря на осложнения между двумя странами. И Хогарта отпустили с миром.

Каковы бы ни были детали этого события, Хогарт был очень обижен. В дополнение к естественной досаде несправедливо заподозренного в нехороших делах и ни за что ни про что выставленного из Франции человека в нем взыграла британская спесь. Он встал вдруг в позу английского обывателя, этакого Джона Буля, считающего прочие нации нациями низшего порядка. Поскольку давно известно, что людские недостатки — суть продолжения достоинств, можно сказать, что хогартовский патриотизм обернулся на этот раз своей оборотной стороной. Но сложность в том, что, подогреваемый этими малопочтенными чувствами, он написал большую картину — смешную, прекрасно построенную, занимательную, язвительную, но — увы! — напитанную мелким раздражением и низменным желанием высмеять то, над чем смеяться вряд ли стоило.

Ему показалось, что самое забавное во Франции — это голод, печальные свидетельства которого он видел на побережье. Ему показалось, что самое подходящее для сатиры — это не глупая подозрительность солдат, не грубость коменданта, а то, с каким восхищением провожают люди глазами английское мясо. И вот он написал картину «О, ростбиф старой Англии!».

Его обидчикам досталось! Все надменное презрение сытого англичанина к тощему французскому солдату ожило на полотне. Как жалки и омерзительны эти вояки в драных мундирах! Как хочется им сочной говядины! Как они бесстыдно и низменно жадны! Тут и впрямь марширующие в Финчли английские гвардейцы могут показаться дисциплинированными и достойными рубаками, чуть склонными к простительным шалостям. Право же, если б король Георг видел картину, он был бы доволен Хогартом!

Удивительное это полотно — причудливая смесь сварливой мстительности и тонких наблюдений, желчной насмешки и почти поэтической задумчивости. Вульгарный анекдот — если только судорожную голодную страсть к мясу можно назвать анекдотом — в центре картины: солдаты окружили буфетчика, несущего кусок говяжьей туши. А вокруг и в самом деле смешные торговки рыбой, и уморительно похожая на них «лицом» камбала; и сам мистер Хогарт, с подходящим к случаю таинственным видом рисующий что-то в альбоме, и уже нависшая над ним алебарда стражника. И еще дальше, в глубине картины — нежно освещенные солнцем старые камни городских ворот, а за ними туманная перспектива улицы, застроенной темными от времени

домами, и легкое, бледное французское небо.

Следует добавить, что картина обязана своим названием скорее всего гимну, что распевали герои филдинговской «Уэльской оперы», а возможно, и паролю «Говядина и свобода», принятому в шуточном «Великом обществе бифштексов», членом коего состоял Хогарт.

Так бесславно во всех отношениях закончилось второе и последнее путешествие Хогарта во Францию. И хотя в его живописи влияние французских колористов становится год от году все заметнее, неприязнь его к французам растет. И, как увидим мы в дальнейшем, толкает его иногда на крайне опрометчивые суждения.

Все же картин писал он в ту пору очень мало. И — более того — чаще и чаще делал гравюры прямо с рисунков, полагая, что живописные оригиналы вещь вовсе не обязательная.

Здесь он был, по всей видимости, прав, так как сильно увлекся изготовлением дешевых нравоучительных гравюр для людей небогатых, даже просто бедных. Писать для таких листов картины было, с его точки зрения, неоправданной роскошью. Да и вообще — для такой мысли у Хогарта были веские основания — картины не приносили ему счастья.

Взять хотя бы «Модный брак».

Казалось бы, эта серия имела большой, настоящий успех. О ней говорили, гравюры превосходно расходились. К ним писали комментарии, их вспоминали, как вспоминают пословицы. И как будто можно было ожидать, что сами картины — лучшее создание его кисти — будут с радостью и за большие деньги куплены при первой же возможности. (Правда, он помнил катастрофический провал последнего своего аукциона, когда задумывал продажу картин «Марьяж а ля мод». Помнил, но надеялся на лучшее — на справедливость и вкус презираемых им же самим «конессёров».)

Аукцион был назначен в хогартовской магазине гравюр, носившем название «У Золотой головы» в честь золоченого бюста Ван-Дейка, что стоял у дверей. Объявление о распродаже сочинил сам Хогарт, не удержавшись, разумеется, от колкостей и всякого рода обидных замечаний по адресу будущих покупателей — «конессёров».

Конечно, шпильки были замаскированными. Но их заметили.

Любители давно уже относились к художнику холодно, так как своих антипатий он не скрывал. Следует добавить, что, по всей видимости, мало кому хотелось покупать оригиналы картин, гравюры с которых давным-давно были всем знакомы.

Так или иначе, но никто почти на аукцион не пришел.

Первоначальная цена была 120 фунтов — иными словами, по

20 фунтов за полотно. Близкие приятели Хогарта — секретарь Королевского общества[15] доктор Парсон и мистер Джон Лейн были единственными гостями аукциона, которых можно было принимать всерьез.

После недолгого и неловкого молчания мистер Лейн внес ни к чему не обязывающее, но вполне элегантное предложение: заменить фунты гинеями. Во-первых, цена в гинеях звучит, как известно, более благородно; во-вторых, 120 гиней равняются 126 фунтам. Выше цена не поднялась.

Так продан был «Модный брак», слава и гордость английской живописи XVIII века. Деньги были и оставались мерилом успеха, и постигшее Хогарта разочарование вряд ли доступно воображению. Особенно если вспомнить, что 24 гинеи из полученных 120 он уплатил поставщику рам, знаменитому Карло Маратти. Несложный расчет показывает, что картина стоила 16 гиней, а рама — четыре и что, таким образом, полотно, написанное Хогартом, ценилось лишь вчетверо дороже рамы.

Было отчего прийти в отчаяние, было отчего преисполниться холодного отвращения к живописи и почувствовать свое бессилие доказать зрителям, что и английские картины чего-то стоят (и в прямом, и в переносном смысле слова).

Понятно, что он снова изливал потоки желчи на «конессёров», на любителей старинных «темных» картин. «Конессёры» не остались в долгу и обвиняли Хогарта в нелюбви к классическим картинам и в непонимании старых мастеров. Это его, художника, чье сердце сжималось от восторга перед хэмптон-кортскими картонами Рафаэля. И он с грустью говорил одной знакомой даме, запомнившей и записавшей впоследствии его слова:

— У меня с «конессёрами», как вы знаете, война.

И оттого, что я ненавижу их, они думают, что я ненавижу Тициана. Что ж, пусть себе думают…

В этом «пусть себе думают» мерещится несвойственная прежде Хогарту равнодушная усталость.

«НЕКОТОРЫЕ РАСПРОСТРАНЕННЫЕ ПОРОКИ»

Вот так и получилось, что в конце сороковых и начале пятидесятых годов он мало пишет картин и делает гравюры, большей частью откровенно нравоучительные. Он вдруг превращается в проповедника даже более яростного, чем в «Усердии и лености». Правда, в новых его гравюрах больше искусства и меньше моральных сентенций.

Новому приступу страстного прославления добродетели, что овладел в ту пору Хогартом, можно искать и даже находить разные объяснения. Доброе сердце и врожденное стремление к справедливости не могут быть здесь единственной причиной — они были всегда свойственны нашему художнику. Боль за несчастных и несправедливо обойденных судьбой владела им постоянно. Быть может, самым простым объяснением была бы мысль о том, что собственные огорчения обострили его восприимчивость к чужим бедам и к общественным трагедиям.

К тому же надо помнить, что жизнь шла своим чередом, и восприимчивый ум Уильяма Хогарта, как бы ни занимали его личные, творческие и прочие вопросы, неизменно ощущал дыхание времени. Многое вокруг менялось, и менялось не в лучшую сторону.

Английские историки часто называют середину XVIII века эпохой высокомерия. Страна, точнее говоря, ее склонная к философии интеллектуальная знать, чувствовала себя во главе прогресса — политического, экономического, социального и научного. Головокружительное развитие медицины, украшенное к тому же пышными орнаментами модной филантропии — госпиталями, богадельнями, родильными домами, — поражало умы. Земледелие велось с почти научной (по сравнению с континентом) тщательностью, урожаи были относительно велики. И парламент, единственный в Европе парламент, по-прежнему, как и в юности Хогарта, тешил воображение либералов.

Высокомерие спасало нацию от ненужных сомнений и помогало воспринимать социальные бедствия просто как печальные частности. Подлинная эпидемия алкоголизма, охватившая Англию в сороковые годы, была, разумеется, следствием сложного комплекса причин. И Хогарт, ополчившийся против пьянства, видел в нем падение нравов, трагедию бедняков, порок, но вряд ли задумывался о том, что перегонка спирта была выгодна идиллическим сквайрам, поскольку чувствительно

повышала спрос и цены на зерно.

Все же пьянство становилось национальной катастрофой. В начале сороковых годов в Лондоне умирало людей вдвое больше, чем рождалось. Дешевый джин делал людей калеками. На сотню лондонцев приходилось по кабаку — считая младенцев, стариков и состоятельных людей, по разным причинам обходившихся без джина! Все это было тем более страшно, что, кроме джина, пива, чая, кофе или вина, пить было нечего — неочищенная вода была просто опасна. А джин был самым дешевым и к тому же самым веселящим напитком.

Хогарт увидел, наконец, зло. Зло, не опутанное тонким туманом противоречивых оценок, зло простое и грубое, как дубина убийцы. И бросился в бой.

Он сделал две гравюры: «Переулок Джина» и «Улица Пива». Первая обличала пьянство, другая же прославляла добрый английский напиток, действительно здоровый, хоть и не совсем безобидный. Гравюры шли по дешевой цене, поскольку, как писал Хогарт в объявлении о выпуске их в свет, они предназначались для того, «чтобы воздействовать на некоторые распространенные пороки, присущие низшим классам». Он, разумеется, не мог тешить себя иллюзией, что эти пороки свойственны только бедноте — кто, как не он, был автором «Современной полуночной беседы»! Но он знал и то, что богатые джентльмены пили испанские и французские вина, заботливо согретые или, напротив, охлажденные в соответствии с маркой и блюдом, к которому подавались; и уж если предпочитали джин, то голландский, высшей очистки, а не ядовитую бурду, продававшуюся в дешевых кабаках. Отдых или охота в поместьях, заботы врачей смягчали губительное действие горячительных напитков. А если же иной джентльмен все же спивался и умирал от белой горячки, то об этом старались не говорить вслух или же причисляли опустившегося господина к «низшим классам», превращали в изгоя.

Бедняки же пьянствовали и умирали на глазах друг у друга, улица издавна оставалась единственным прибежищем нищих пьяниц, и страшный их порок расцветал на глазах горожан, отваживавшихся заглядывать в смрадные переулки Уайт-Чепля, Чипсайда или самого Сити после захода солнца. Впрочем, и днем пили немало.

Трудно представить себе, однако, в натуре ту фантасмагорическую сцену, что разыгрывается на гравюре «Переулок Джина», хотя Хогарт, памятуя о будущих зрителях, не позволил себе полностью порвать с будничной действительностью. Каждый эпизод в отдельности вполне реален,

и только нагромождение их на одном листе кажется чрезмерным. Гравюра буквально сочится джином, наполнена его густым и острым, дурманящим запахом; люди будто отражаются в мутном, кривом и дрожащем зеркале, затуманенном спиртными парами.

По счастью, сохранились рисунки, с которых делались офорты, рисунки, специально рассчитанные на дальнейшее гравирование, с четкими, сильно акцентированными линиями. Это очаровательные по живости лиц и поз, по горькому и очень человечному юмору листы, напоминающие печальные вымыслы Брейгеля. «Переулок Джина» и в рисунке безысходно мрачен, более того — карандаш точнее передает нервные, дисгармоничные ритмы движений, тоньше выражает пространство, в рисунке переулок кажется не выдуманным — при всей своей сочиненности он словно набросок с натуры. И даже мать, в скотском опьянении роняющая младенца и не замечающая, что малютка падает на камни, даже она заставляет поверить в реальность своего существования.

А что происходит вокруг! Воистину лишь хогартовский карандаш, воспитанный Свифтом и Жаком Калло, мог создать подобный ад: рушащиеся дома, похороны посреди улиц, болтающаяся на чердаке фигура повесившегося самоубийцы; мать, вливающая джин в рот грудного малыша, параличная, жадно глотающая водку; человек, грызущий отнятую у собаки кость, — подлинный «Чумный город» из ненаписанной еще Уилсоном трагедии! И словно мрачный перезвон погребальных колоколов несется от тяжелых кувшинов, раскачивающихся повсюду над входами в кабаки, — рекламой несравненного и дешевого «джин ройал» — «королевского джина». А золоченые шары процветающей ссудной кассы царят над городом, дирижируя траурным звоном.

Правда, надо признаться, что «Улица Пива» тоже отнюдь не идиллия, как кажется порой иным, склонным к оптимизму зрителям. И в этой гравюре нет трезвых лиц и не так уж много разумной человеческой деятельности. Хогарт вовсе не идеалист; он, автор, единственный трезвый персонаж и судья. Но пусть лучше пивное веселье, чем пьяное и постыдное забвение от джина: давно известно, что «Джон — ячменное зерно» бессмертен. «Улица Пива», по сути дела, — это та же улица, что в предыдущей гравюре. Видимо, настал, наконец, «золотой век» пива, и вернувшиеся к рассудку добрые горожане залечивают нанесенные джином увечья. Кровельщики, не забывая о любимом напитке, чинят крышу с кружками в руках, огромная бочка свисает на кронштейне над улицей, пьют пиво носильщики портшеза, толстый жизнерадостный кабатчик, торговки рыбой.

Трудно, однако, не видеть здесь желчной насмешки художника, насмешки скорее всего над собственным умилением традиционными национальными радостями. Пиво — это, конечно, прекрасно, полезно для здоровья и не опасно для разума; но и для себя, и для проницательного зрителя Хогарт оставляет возможность скептического отношения к пивному апофеозу «доброй старой Англии».

И вместе с тем Хогарт, как истый прозаический англичанин, движимый, впрочем, дружескими чувствами, использует гравюру для откровенной рекламы: торговки рыбой распевают песню, текст которой, что явствует из листка, куда они заглядывают, принадлежит его приятелю Джону Локману!

В гравюре «Улица Пива» присутствует персонаж несколько неожиданный — живописец, который, стоя на лесенке, кладет последние мазки на вывеску трактира «Скирда ячменя». Вывеска состоит из двух композиций — хоровода крестьян вокруг огромной копны и натюрморта с пивной бутылкой. Художник работает очень тщательно, повесив в качестве модели на кронштейн вывески настоящую стеклянную бутыль.

Фигура эта не имеет отношения к теме гравюры, поскольку художник — кажется, единственный из всех — пива не пьет. О смысле и цели присутствия здесь хогартовского коллеги, можно только строить предположения, чем толкователи его работ и занялись усердно с первых дней выхода гравюры в свет.

В частности, поговаривали, что фигура эта — карикатура на бойкого и весьма в ту пору преуспевающего живописца Этьена Лиотара, швейцарца, работавшего одно время в Лондоне и утверждавшего будто бы, что предметы подобает копировать с полной и бескомпромиссной точностью.

Кто его знает, может статься, что Хогарт и в самом деле воспользовался предназначенной для большого тиража гравюрой, чтобы пустить очередную парфянскую стрелу в очередного недруга. Но только намек этот уж слишком сильно зашифрован, чтобы быть по-настоящему язвительным, что, вообще-то говоря, на Хогарта не похоже. Наряжать же модного живописца в лохмотья и заставлять его писать вывески — значило сильно затуманить дело.

К тому же доподлинно известно, что Лиотар приехал в Лондон только в 1754 году — уже после создания «Улицы Пива». Правда, случается, что карикатура появляется и до знакомства автора с оригиналом.

Можно предположить, что Хогарт просто хотел показать наивные радости примитивного искусства. Или, напротив, печальную долю многих своих собратьев — ведь и сам он начинал

с вывесок. И все же фигура ободранного и самодовольного художника занимает слишком большое и очень самостоятельное место в гравюре, чтобы не заставить зрителей задуматься, нет ли здесь вторичного, завуалированного, важного смысла.

Так или иначе цель гравюр была весьма определенной, и ее Хогарт достиг вполне. Вскоре после выхода «Улиц» парламент начал довольно решительную борьбу с пьянством и даже издал билль об обложении высоким налогом розничной продажи джина. Правда, нельзя считать, что гравюры Хогарта оказали непосредственное воздействие на парламент, но их появление аккумулировало и выразило сложившееся общественное мнение, что, несомненно, имело известное значение. Разумеется, этот билль не был чисто гуманной акцией, как казалось в ту пору многим: ни деятельность филантропов, ни страстные проповеди Хогарта не могли иметь и не имели решающего значения. Гораздо важнее для парламентариев была реальная опасность от пьянства — падение порядка, неуверенность в здоровом росте промышленности, становившемся немыслимым в условиях повального алкоголизма и растущей смертности. Билль 1751 года был следствием не торжества добродетели, а всего лишь предусмотрительности умных членов обеих палат.

И все же Хогарт торжествовал, и имел на то все основания — ведь не так уж многим художникам выпадает на долю высокая радость не только проповедовать, но и приносить добро. И хотя в ту пору действенность моральных сентенций сильно преувеличивалась, преуменьшать их сегодня тоже не стоит. Тем более что события 1751 года заставляли людей верить в великую гражданскую силу и совесть искусства, а это, в свою очередь, прибавляло искусству уверенности и заставляло даже правительство считаться с художеством.

Успех гравюр и радость от этого успеха не шли ни в какое сравнение с сомнительными, чаще всего обидными результатами живописных работ Хогарта. И вслед за «Улицами» он с увлечением делает серию «Четыре степени жестокости», проповедующую доброе отношение к животным. В гравюрах не было, видимо, зашифрованных намеков — художник от души жалел зверей, с которыми в тот жестокий и к людям век обращались в самом деле бессердечно.

В пояснении к гравюрам Хогарт писал, что, если они «воспрепятствуют жестокости, я буду больше гордиться тем, что я — их создатель, чем если бы я был автором рафаэлевских картонов». Тут Хогарт несколько прилгнул, что, впрочем, вполне понятно и простительно, так как именно с «рафаэлевскими» его попытками дела обстояли скверно и именно на этом пути он

больше всего и жа ждал успеха. Оставим же в стороне эту наивную и даже мальчишескую попытку самоутешения. А в любви к животным он был совершенно искренен. И с полным основанием стремился доказать, что с элементарной детской жестокости и начинается путь к нравственному падению, преступлениям и, разумеется, неминуемому и ужасному возмездию.

Как всякий проповедник, Хогарт свободно пользуется цитатами — в деревянных гравюрах серии можно заметить немало реминисценций Калло и Брейгеля. Но он и не скрывает этого, зло для него в данной ситуации явление почти историческое, и образы классического искусства напоминают о древних его истоках. Подобно Брейгелю, Хогарт показывает не частный эпизод, но как бы звено вечного и бесконечного мирского зла. На улице, где герой еще мальчишкой издевается над собакой, сверстники его — каждый по-своему — терзают животных, и зрелище непрерывных мучений разворачивается в глубину гравюры, тянется вдоль улицы, создавая несомненную уверенность, что и дальше, за краем листа продолжается тот же непрекращающийся кошмар.

И дальше, во второй гравюре, в тающей перспективе опять-таки бесконечной улицы страдания живых существ продолжаются с возрастающей силой. Возчик беззаботно давит колесами телеги ребенка, кучер избивает лошадь, пастух — овцу, наездник — осла, разъяренный бык подбрасывает рогами прохожего. Источник зла уже потерян, но мучения людей и животных тянутся без конца во времени и пространстве, словно продолжаются далеко за горизонтом. И только в третьей гравюре человеческая жестокость концентрируется в страшнейшем деянии — убийстве. Рассказ обернулся суровой притчей: дозволенная и привычная жестокость буквально на глазах зрителя превратилась в преступление. Убийца схвачен, у ног его распростерта жертва — молоденькая женщина, жесты присутствующих выражают гнев и отвращение, а сам преступник стоит в растерянности, и на лице его нет ничего, кроме досады и испуганного удивления. Парик его свалился, открыв голую голову: словно Том Рэйкуэлл ожил через двадцать лет в образе гнусного убийцы.

И совершенно неожиданна последняя гравюра — «Возмездие за жестокость». Никогда еще карандаш Хогарта не создавал ничего более обнаженно-пугающего, отталкивающего, да и вообще этот лист непохож на то, что он обычно делал. Тут сказалось, очевидно, пылкое желание показать, каков конец неправедной жизни злодея, и Хогарт несколько потерял чувство меры, насытив гравюру таким количеством жутких подробностей,

что человеческий взгляд просто отказывается воспринимать лист в целом. Но дело здесь сложнее: запутанный клубок мыслей, впечатлений и намерений реализовался в подлинный образ трезвого и рационально устроенного буржуазного ада.

Все построено на реальной действительности. Убийцу, естественно, повесили, а трупы преступников, согласно традиции, отдавались в анатомический театр для ученых занятий. Вот эти-то занятия и показывает художник во всей их леденящей кровь обыденности.

Давно замечено, что Хогарт обладал странной склонностью к изучению тягостных мгновений человеческих судеб. Он часто рисовал преступников, считал даже необходимым наблюдать казни и мастерски схватывал выражения лиц приговоренных. Жестокое это любопытство, давшее знать о себе еще в годы юности Уильяма — достаточно вспомнить набросок с хайгейтского изувеченного пьяницы, — порой вспыхивало холодным огнем в иных самых безжалостных его работах.

Так и на этот раз. С геометрической и вместе с тем музыкальной — что особенно странно и страшно — точностью расположил он в листе докторов и студентов вокруг стола, где разложен препарируемый труп. Профессор, подобно судье восседающий на высоком кресле, не просто руководит вскрытием, но словно вершит правосудие и казнь. Отвратительные подробности этой процедуры, с яростной тщательностью воспроизведенные Хогартом, замыкают круг зловещим парадоксом: в наказании не меньше жестокости, чем в преступлении, а наука вряд ли милосерднее бессердечных уличных мальчишек. Гравюра символична — за анатомическим театром мерещится грубый суд толпы, а собака, жадно поедающая сердце казненного, становится апофеозом возмездия. (Следует добавить, что Хогарт, возможно, разделял некоторые предрассудки своего времени, когда изображал хирургов в столь непривлекательной ситуации: хирурги почитались людьми жестокими, и потому их, как и мясников, запрещалось выбирать присяжными в суд.)

Итак, серия заканчивается горько и тревожно — торжествует не добродетель, жестокость наказуется жестокостью; исхода нет. Скорее всего художник и не хотел этого, но жизненные наблюдения, растущий с годами сарказм и множество других, неведомых нам причин, привели именно к такому неожиданному результату.

ТАИНСТВЕННАЯ ЛИНИЯ ОЖИВАЕТ ВНОВЬ

Вслед за тем наступает период, в течение которого Хогарт почти полностью перестает писать и рисовать и всецело погружается в теоретические изыскания. Он пишет трактат «Анализ красоты» — трактат, вошедший сейчас в число классических сочинений по эстетике, но не ставший от этого вполне ясной страницей его биографии.

И хотя «Анализ красоты» оброс многочисленными учеными комментариями, остается некоторой загадкой значительное несоответствие этого сочинения характеру и искусству мистера Хогарта.

Само по себе его увлечение теорией не удивительно. Он был раздражен и обижен непониманием, неуспехом; был растерян, разочарован. Убежденность в правоте еще не делает человека неуязвимым.

Он хотел объяснить и доказать словами то, что, как ему казалось, ускользало от внимания зрителей, забывая, что это его искусство и он сам были главной причиной взаимного неудовольствия.

То, что прежде нравилось его заказчикам, уже было невыносимым для него самого. Не мог он больше писать «разговорные картинки», ему был противен им же порожденный банальный и однообразный стиль.

Портреты же, лишенные привычного лоска, просто не нравились. От них отказывались заказчики. И непомерно для художника развитое чувство собственного достоинства толкало Хогарта на очень рискованные поступки. Рассказывают, например, что однажды некий почтенный джентльмен не захотел принять портрет, написанный с излишней, с его точки зрения, точностью. Прямо об этом сказано не было, но портрет стоял в мастерской, денег за него не платили и брать его не собирались.

Вместо того чтобы смириться с неуспехом, Хогарт пишет письмо:

«Мистер Хогарт свидетельствует свое уважение к лорду ***. Поскольку до сих пор не было проявлено намерение забрать написанную по заказу лорда *** картину, мистер Хогарт вновь напоминает, что имеет нужду в деньгах. Если Его Милость не пришлет за картиной в течение трех дней, портрет будет продан с добавлением хвоста и некоторых других маленьких деталей мистеру Хэару, знаменитому хозяину зверинца. Мистер Хогарт обещал этому джентльмену портрет в случае отказа Его Милости».

Конечно же, картина была взята и оплачена без промедления. Но заказчиков у Хогарта после таких историй не прибавлялось. И если даже допустить, что это был единичный случай, все равно он свидетельство недопустимой, с точки зрения приличий тех лет, независимости и невежливости художника по отношению к аристократу.

И все же не ссоры с заказчиками были главной заботой. Коллеги и любители — вот кто ранил его самолюбие. Хогарт принадлежал к тем людям — их, кстати сказать, наверное, большинство, — которые охотнее огорчаются критикой, чем радуются похвалам. Тем более что с юности он считал похвалы естественными.

Как ни раскупались его гравюры, они не рассматривались серьезно знатоками, как ни старался он писать «исторические картины», они не приносили успеха. Да и стоит ли повторять то, что не раз уже говорилось!

И вот он решился, наконец, написать то, что не мог выразить кистью. Еще на своем автопортрете изобразил он таинственную линию «красоты и изящества». И теперь настало время превратить волнующий намек в один из принципов многосложного ученого сочинения.

Он намеревался писать, чтобы спорить, доказывать и удивлять, он менее всего предполагал повторять сказанное другими.

Он не учел, что неповторимо свой, совершенно личные мысли и догадки с непостижимой и коварной легкостью оборачиваются трюизмами, когда пытаешься выразить их на бумаге.

Он не предполагал, что, осуждая господствующий вкус и надоевшие рецепты любимой «конессёрами» старой живописи, так легко самому впасть в крайность и начать составлять собственные микстуры.

Он не знал, как мучителен процесс сочинения книг.

Он не мог, наконец, вообразить, сколько огорчений принесет ему эта книга, сколько помоев выльют на него недоброжелатели, сколько насмешек придется ему снести, сколько унижений вытерпеть. Ему, который и без того вынес их достаточно.

Словом, ни о чем этом он не имел представления.

Теперь трудно уже взять в толк, почему это маленькое сочинение, содержащее главным образом совершенно разумные, неоспоримые, а порой не такие уж новые мысли, вызвало столь сильное негодование, волнение и значительно пополнило ряды его и без того многочисленных врагов, Й надо со всем доступным воображению усердием представить себе, как читался трактат в пору своего выхода в свет; кем он читался и с каким отношением.

Но тут же в полном смысле слова надо начать «аб ово» — с яйца, ибо именно с яйца начинался хогартовский трактат.

Еще за год до выхода книги — в 1752 году — художник издал подписной билет с гравюрой, которая вошла потом в виде фронтисписа в «Анализ красоты». На гравюре изображен был Христофор Колумб в окружении глупых испанцев, которым он демонстрирует, как можно поставить яйцо. Старый и мудрый этот анекдот — парафраза известного рассказа о разрубленном Александром Македонским гордиевом узле — был тогда всем знаком. Суть его, как известно, в том, что Колумб просто разбил нижнюю часть сваренного вкрутую яйца, вместо того чтобы математически рассчитывать его устойчивость.

Так что еще до появления книги всем стало ясно: автор в назидание дуракам претендует простейшим способом решить все запутанные вопросы искусства. Это было вполне в духе мистера Хогарта. Недоброжелатели его насторожились и заранее обиделись.

Хогарт же на этот раз вряд ли хотел кого-нибудь обижать; во всяком случае, не это было главной его задачей. Более всего он хотел быть самим собою — и почти повсеместно это ему удалось, если опустить иные наивные, заимствованные или порожденные полемическим задором и нерастраченным фанфаронством сентенции.

Он писал с мучениями, со всем пылом стареющего и знающего жизнь человека, впервые взявшегося за перо. И уж, наверное, дряхлый Трамп не смел даже почесаться, когда хозяин его вполголоса бранился над листами трактата, и брызгал пером, и вздыхал, а свет тусклого лондонского дня отражался в лысеющей, коротко стриженной его голове — Хогарт терпеть не мог носить парик дома.

Как всегда, когда человек пишет первую в жизни книгу, даже ученое исследование, на страницы ее, часто помимо авторской воли, попадают самые неожиданные мысли, воспоминания, связанные причудливыми нитями с мнениями и поступками его молодости. Как это получается, бог знает. Но вдруг, рассуждая о природе ритма и движения, в главе «О сложности» он рассказывает, как смотрел на исполнение контрданса: «…мой взор следовал за лучшей из танцующих, за всеми гибкими движениями ее фигуры, и она чаровала меня…» О ком вспоминал он? О той, которую называли теперь не иначе как «миссис Уильям Хогарт», или даже «леди Хогарт»? Или о другой, неведомой нам красавице?

Конечно, эта случайная строчка не стоила бы внимания, если бы не удостоверяла со всей очевидностью, как много глубоко

личного, даже интимного в «Анализе красоты», как много значил он для автора!

Итак, о чем же он, этот трактат, нетолстая Книжка ин-кварто, имеющая, помимо названия, еще и подзаголовок: «Написано с целью закрепись неустойчивые понятия о вкусе».

Прежде всего, как полагали читатели, — все о той же «змеевидной линии», «линии красоты и изящества» — ведь на титульном листе была изображена именно она!

Это была правда, но далеко не вся.

И если, прочтя предисловие, читатели могли предположить, что они имеют дело просто со схоластическим, вполне отвлеченным сочинением по эстетике, то уже во введении становилось ясно, что Хогарт продолжал давно начатый бой. Вежливо называя «конессёров» — для него это было бранное слово — «джентльменами, пытливо изучавшими картины», он пишет об этих джентльменах: «их мысли были постоянно и исключительно заняты обдумыванием и запоминанием различных *манер*, в которых написаны эти картины… Но джентльмены эти очень мало, а то и совсем никакого времени не уделяли совершенствованию своих понятий об объектах природы. Получая, таким образом, свои первые представления лишь от *подражаний* и слишком часто становясь слепыми приверженцами их недостатков, так же как и красот, люди эти, в конце концов, окончательно пренебрегают творениями природы только лишь потому, что они не совпадают с тем, что так сильно владеет их сознанием».

Это уже прямое нападение на «конессёров».

И с этого момента любители искусства, несомненно, начинали чувствовать раздражение против автора. Подумайте, он еще ничего не сказал своего, а уже делает обидные намеки!

Далеко не все, а скорее всего очень многие не замечали, что в этих строчках пунктиром намечена главная мысль Хогарта: критерий искусства лежит не в той или иной художественной системе, а в природе, в действительности. И эту мысль Хогарт подчеркивал на протяжении всего трактата, повторяя ее на все лады с неослабевающим пристрастием.

Но одновременно с этими разумными соображениями он высказывает мысли весьма непоследовательные. Порицая приверженность художников к собственной манере и сокрушаясь о неустойчивости быстро меняющихся вкусов, он вдруг начинает уговаривать читателя, что если в основах вкуса будут заложены «твердые правила», то искусство и его ценители выйдут на правильную дорогу и пресловутое Колумбово яйцо обретет устойчивость.

Возражая против рецептов, он выписывает собственный с точки зрения практических советов и тонких наблюдений, которые он приводит. Беда в том, что многие из этих советов носят чересчур императивный характер.

Предположение он излагает как правило, а совет как непреложный закон.

И это страшно не нравилось многим читателям.

Тем более что он непоследователен, часто оставляет одну мысль и бросается к другой, опровергает сам себя, говорит то об общих проблемах, то о незначительных, не идущих совершенно к делу частностях.

А между тем он пишет массу интересного; и почти все лучшие мысли «Анализа красоты» связаны с практическими жизненными наблюдениями, а не с теоретическими выкладками.

Он безупречно рассуждает о целесообразности, как основе красоты: «Если у корабля хороший ход, моряки всегда называют его красавцем».

Он совершенно правильно замечает, что симметрия и единообразие создают ощущение устойчивости, но что многообразие — тоже непременная часть любого художественного произведения.

А дальше, заметив, что «разрешать самые трудные задачи — приятная работа для ума», Хогарт пишет:

«Глаз тоже получает наслаждение подобного рода от извилистых аллей, змеящихся речек и всех тех предметов, форма которых, как мы увидим впоследствии, составлена главным образом из того, что я называю *волнообразными* и *змеевидными* линиями».

Тут и начинается снова разговор о той самой таинственной линии, о которой уже упоминалось многократно. То уходя от этой темы, то снова к ней возвращаясь, Хогарт с увлеченностью влюбленного говорит о линии, которая, «изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия».

Строго говоря, не он эту линию придумал. Он сам упоминает об итальянском художнике и теоретике искусства Ламоццо — так почему-то называл он Паоло Ломаццо, в книге которого разыскал упоминание о змеевидной линии. Цитирует он и других авторов. И все же главное не в его исторических источниках.

Тут надо с большой точностью и всем доступным человеку XX века беспристрастием отделить плевелы от злаков — отделить серьезные идеи Хогарта об искусстве от его порой просто неуклюжих и простодушных полемических приемов.

Если прочитать «Анализ красоты» безотносительно к старым спорам и наболевшим проблемам, без конца омрачавшим жизнь автора, — если не придавать слишком большого значения настойчивым напоминаниям о «линии красоты и изящества», то книга справедливо будет воспринята как серьезное, выстраданное и очень полезное сочинение. И не такая уж беда, что иногда Хогарт повторял мысли известных теоретиков: какой был смысл заново открывать уже открытое другими.

Хогарт последовательно изложил основные понятия художественности, гармонии, выразительности. Начиная с необходимости соответствия частей целому, он тотчас же — в следующей главе — подчеркивает необходимость разнообразия, а затем, напротив, исследует возможности симметрии, неподвижности в изображении. Сложность и простота, пропорции и масштабность, принципы светотени, динамика тела, мимика — все эти проблемы получают профессиональные, практические, подкрепленные собственным опытом анализы и решения.

И здесь хогартовский трактат вполне отвечает своей репутации классического труда по теории искусства.

Но за всем этим стоит уже знакомый нам художник, с его напряженными раздумьями, старыми обидами, с мечтой о постижении неведомых тайн искусства и жизни.

И тот, кому не безразличен живой мистер Хогарт, кто помнит его жизнь до написания «Анализа красоты», заметит и многое другое.

«КОЛУМБОВО ЯЙЦО» МИСТЕРА ХОГАРТА

Это другое — прежде всего личные, неожиданные мысли и мнения, далеко не всегда заметные в общем течении его рассуждений. Нетрудно догадаться, что «линия красоты и изящества» была для него — хотя он сам, возможно, так и не думал — не более чем той самой точкой опоры, с помощью которой Архимед надеялся перевернуть Землю. Она была его скальпелем, его секстантом — можно назвать это как угодно. Она была инструментом полемики и познания.

И главное не то, какова была она, эта линия, а то, что искал он ее в реальности, в человеческих телах и движениях, в прекрасном извиве рога, в поворотах рек и дорог, в ритмах менуэта и контрданса, даже в формах костей — словом опять-таки доказывал, что рецепт прекрасного заложен в жизни, а не в художестве.

Часто он и вовсе забывает об этой линии. И тогда еще лучше становится слышен голос художника, мастера, ставящего превыше всего натуру.

Но удивительно, что среди множества мудрых советов и наблюдений не так уж много таких, в которых можно угадать Хогарта-психолога, знатока душ, язвительного сатирика, измерившего пороки времени.

Трактат написан не автором «Модного брака», но автором «исторических картин».

И это вполне понятно: в ту пору даже такому художнику, как Хогарт, не приходило в голову, что в ученом сочинении можно размышлять о сюжетах не возвышенных. Существовал определенный стиль мышления, принятого для теоретических книг, и Хогарт старался ему следовать, хотя бы в манере изложения.

Ему просто не приходило в голову рассуждать в «Анализе красоты» о чем-либо близком его сатирическим сериям. Его перо рвалось к горним высям.

Но все же он нашел в себе смелость утверждать, что искусство не может быть прекраснее природы.

И далее, что главное в изображении — характер, своеобразие, неповторимость. К этому, по сути дела, и тянутся все его рассуждения, все его гипотезы и часто очень шаткие постулаты.

«Искусство хорошо компоновать — это не более, чем искусство хорошо разнообразить», — пишет он и постоянно в разных аспектах возвращается к этой мысли. Он ищет и находит в различных явлениях и прежде всего в людях то, что отличает их

друг от друга, что делает их смешными или величественными, уродливыми или красивыми. И эти страницы трактата — просто кладезь премудрости.

Ничего не говоря о низменных сюжетах, он отлично излагает природу комического, справедливо полагая, что в основе ее лежит «несоответствие». И приводит, в частности, как пример ребенка во взрослом парике. — по сути дела, персонаж своего «Вечера».

Но главное, на чем он не устает настаивать, — это то, что оценивать и понимать искусство надо, исходя из природы, а не из каких-то художественных образцов.

Это и было существеннейшей составной частью его «Колумбова яйца». А гарниром к этой мысли служили периодические щелчки по «конессёрским» лбам: «Ведь значительная часть человечества восхищается главным образом тем, что им меньше всего понятно…»

Словом, Хогарт все ставил с ног на голову, по мнению знатоков. Говоря о красоте тех или иных линий, он пользовался не примерами знаменитых картин, а просто жизненными наблюдениями.

К тому же если с нашей, сегодняшней точки зрения Хогарт мало обращался к собственной творческой практике, то, на взгляд своих современников, он говорил о ней слишком много. Достаточно сказать, что две гравированные таблицы, иллюстрировавшие трактат, были сочинены на основе его собственных, а не классических рисунков. К тому же вторая из них почти повторяла упоминавшийся некогда «Свадебный бал».

Но «Колумбово яйцо», увы, стояло не прочно.

Хогарт был неважным литератором. И хотя его более просвещенные в этом деле друзья охотно ему помогали (а может быть, именно поэтому), книжка его получилась неровной, сбивчивой и чрезвычайно уязвимой.

Быть искренним, быть самим собой в рамках научного трактата — и особенно в XVIII веке — было очень трудно. Поэтому Хогарт то изъясняется высокопарным и схоластическим языком, то вдруг впадает в недопустимо разговорный — по понятиям той поры — тон.

Но даже с точки зрения самых доброжелательных критиков в книге немало несообразностей. Наверное, многим казалось смешным и нелепым, что в серьезном трактате об искусстве автор вдруг посвящал чуть ли не главу фасонам дамских корсажей; что часто повторял самого себя; что, наконец, бранил художников, у которых, несомненно, многому научился.

То он хвалит Клода Лоррена, то вдруг утверждает: «Вообще Франция не дала ни одного выдающегося колориста». И далее,

говоря о торнхилловских росписях: «Франция ни в одном из своих дворцов не может похвастаться более благородным, разумным или богатым произведением подобного рода».

И это пишет Хогарт! Хогарт, так многим обязанный Ватто, Шардену, даже Куапелю!

Но главный изъян был в том, что исчерпывающего рецепта для понимания красоты Хогарт все-таки не дал. У него получилась серия в высшей степени занимательных очерков, свод умных и тонких мыслей, практических советов. Но системы, «Колумбова яйца», не получилось. Это, кстати сказать, говорит в пользу Хогарта: он был слишком умен, чтобы создать универсальную систему — для этого художнику необходима известная ограниченность.

И даже «линия красоты и изящества», на которой с фанатическим упорством настаивал Хогарт и которая, на первый взгляд, — самая догматическая и условная мысль трактата, имеет прямую связь с глубокими и важными принципами хогартовского искусства.

Эта линия — наивное и схематизированное представление о разнообразии, как краеугольном камне красоты.

А разнообразие — не есть ли это отрицание системы?

Разнообразие — не самая ли это тесная связь с быстроменяющейся повседневной жизнью?

Системам уже существующим надо было противопоставить нечто, построенное по принятым правилам и вооруженное принятым оружием. И художник написал своего рода «антисистему», говоря языком нашего века, но нарядил книгу, естественно, в одежды вполне респектабельного трактата.

Однако все эти мысли могут возникать и обсуждаться сегодня. Тогда же противники Хогарта увидели в «Анализе красоты» лишь наглую и разнузданную попытку казаться умнее других и опровергнуть установившиеся взгляды на прекрасное, а заодно и авторитет «конессёров».

Очень немногие художники приняли трактат доброжелательно. Те, кто его понял, увидели в нем опасность. Те же, кто в нем не разобрался, сочли его вульгарным и дерзким.

Одни не поверили, что «Колумбово яйцо» стоит. А те, кто поверил, смертельно оскорбились, понимая, что в глазах Хогарта они такие же глупцы, как испанцы в глазах Христофора Колумба.

Итак, книга вышла в свет. Ее прочли. О ней поговорили. И началась, пожалуй, самая неприятная полоса в жизни мистера Хогарта.

ПОСЛЕДСТВИЯ

Она была тем более неприятна, что поначалу «Анализ красоты» был принят хорошо. Патриотически настроенные журналисты поздравляли читателей с выходом первого серьезного теоретического труда по искусству, созданного английским автором.

Годы, последовавшие за выходом в свет «Анализа красоты», — нехорошее время в жизни Хогарта. После сосредоточенной тишины проведенных за письменным столом часов он с головой погрузился в работу, ссоры, опять стал браться за разные сюжеты и жанры. И разобраться в душевном его состоянии той поры можно, лишь пред-, ставив себе, как много несхожих и с разных сторон направленных ударов упали тогда на него.

Надо заметить, что «конессёры», обидно задетые Хогартом в «Анализе красоты», были достаточно влиятельной и даже грозной силой, и ссора с ними была предприятием рискованным. Но Хогарт и сам понимал, что вступает в борьбу не просто с «точкой зрения», не просто с банальным любительством, но с врагом принципиальным и имеющим солидную поддержку.

Еще до того, как Хогарт принялся за свой трактат, а именно в 1748 году, общество любителей, так называемое «Сосайэти оф дилетанти» составило проект учреждения Королевской академии художеств. Хогарту, разумеется, было тошно думать о том, что проект этот может реализоваться. Ведь это значило, что появится узаконенный художественный официоз, появится организация, где вкусы ревнителей «старинных картин» станут непреложным правилом, где королевская поддержка будет обеспечена именно тому искусству, которое Хогарт до глубины души ненавидел. Прежде в Англии существовало лишь одно официальное звание для художника — звание придворного живописца (его Хогарт ждал до сих пор с постыдным в общем-то честолюбием). Если же появится Академия, то каждый из к ней причисленных будет задирать нос, академикам станут заказывать в первую очередь картины, платить высокие гонорары и так далее, и так далее…

Правда, Хогарт был достаточно знаменит и мог не сомневаться в том, что, если только захочет, станет членом будущей Академии. Однако он боялся, что там его сопричислят к граверам, а по тем временам это было несколько унизительно. И вообще, полагая себя первым художником Англии — в чем он был совершенно прав, — Хогарт никак не хотел появления какой-то новой Академии, где, конечно, не мог рассчитывать на главное

место. К тому же он был достаточно проницателен, чтобы понять: Академия в принципе своем предусматривает консервацию традиций, а никак не их развитие.

Но проклятые «конессёры» не только составили проект Академии, но и ухитрились получить одобрение его у самого принца Уэльского Фредерика, что делало их начинание вполне реальным, а значит, и весьма для Хогарта опасным.

Положение Хогарта было двойственным. Он был слишком тщеславен и самолюбив, чтобы, отказавшись от всяких официальных почестей и успехов, встать в оппозицию к модному искусству, искать удовлетворения только в своей работе и надеяться на признание и суд потомков. Но идти на компромисс с совестью и своими художественными принципами он тоже был не в состоянии.

Он не настолько презирал будущую Академию, чтобы быть равнодушным к ее созданию. Поэтому он загодя противился ее учреждению, нервничал, злился.

Беспокоила его, естественно, не только и не столько сама Академия — до открытия ее было еще далеко (организовалась она уже после смерти Хогарта), — но все более откровенная консолидация его противников. Если картины, гравюры и отдельные сентенции ему как-то прощали, то трактат — откровенную программу борьбы — прощать не собирались.

Помимо своей воли, быть может, Хогарт оказался врагом многих. С одной стороны, он был и оставался потрясателем основ благополучного, любимого дилетантами и коллекционерами искусства, с другой — он уже становился «стариком», художником уходящего поколения. Уже начинают различаться на горизонте новые звезды английского искусства, уже пишет первые свои портреты Джошуа Рейнольдс, будущий великий недруг Хогарта, основатель Академии, сумевший через несколько лет привлечь на свою сторону многих хогартовских приверженцев.

Словом, как писалось и в тогдашних романах, «тучи над его головой сгущались». Успокоенный и обрадованный первыми доброжелательными отзывами на свой трактат, Хогарт уверовал в успех и в свою победу над «конессёрами», хотя, надо думать, беспокойство не оставляло его вполне. Недаром он при всей своей самоуверенности снабдил трактат многословным предуведомлением, недаром честно признавался в предисловии, что пользовался помощью друзей. Он чувствовал опасность и хотел заранее застраховать себя от нее. Но ничего из этого не получилось.

Его картины — даже если они не нравились знатокам — никто не мог упрекнуть в профессиональной слабости. Как

художник Хогарт был почти неуязвим. На этот раз он выступил как литератор и философ; стал неофитом. Наконец-то открылась счастливая возможность сделать посмешищем того, кто позволял себе над слишком многим смеяться!

Еще начиная работать над трактатом, он набросал-стишки о будущем своей книги, где были такие слова: «…то, что он достиг своим карандашом, он потеряет пером…» И оказался пророком.

Не прошло и нескольких месяцев со дня выхода «Анализа красоты», как Хогарт узнал, что издана карикатура, посвященная ему самому и его книге. Сделал ее известный в ту пору художник Пол Сэндби, автор эффектно писанных акварельных пейзажей, бывших тогда в большой моде. Прежде Сэндби — он был намного младше Хогарта — относился к нему с великим почтением. Но потом между ними произошла размолвка, как говорят, из-за того, что Хогарт спародировал в «Модном браке» какую-то работу Сэндби. Так или иначе Сэндби примкнул к лагерю врагов. И вот впервые Хогарт видит себя на смешном рисунке, где на все лады поносится и унижается и он сам, и его картины, и его трактат.

Называлась гравюра «Волшебный фонарь».

Чего только там не было! Голова бедного Хогарта представляла собою волшебный фонарь, изо рта его падал луч света, рисовавший на стене пародию на его же картину «Павел перед Феликсом». Тут же маячила окарикатуренная фигура Рембрандта — недвусмысленный намек на то, что стиль Хогарта — не более чем дурное повторение приемов голландской школы. Много там еще имелось обидных для Хогарта деталей. Но самым неприятным было, без сомнения, изображение покосившегося и разбитого «Колумбова яйца» на мольберте.

Вслед за тем появилось еще несколько не менее обидных гравюр, где (надо признаться, довольно остроумно — Сэндби имел перед глазами пример самого Хогарта, блестяще пародировавшего чужую живопись) высмеивались основные принципы «Анализа красоты». «Змеевидная линия» варьировалась на все лады, да и сам Хогарт был изображен со злобным бесстыдством. Его картины, рисунки буквально выворачивались наизнанку. Его показывали ненавистником классического искусства, маньяком, варваром, недоучкой. Весь мир его представлений о прекрасном, его очень интимные мысли об искусстве Сэндби показал с тонкостью знатока и изощренностью садиста. Это была настоящая, хорошо продуманная травля не столько художественных принципов, сколько человека. Когда в молодости Хогарт делал карикатуры на Кента, он высмеивал его живопись, но никогда не касался его частной жизни. Сэндби же не останавливался ни перед чем. Все, что он знал или просто

слышал о Хогарте, все самые грязные сплетни и слухи питали его воображение. Он дошел до того, что изобразил Хогарта рогоносцем, хотя добродетель леди Хогарт никогда и ни у кого сомнений не вызывала.

Но как бы ни были фантастичны вымыслы Сэндби, в его карикатурах присутствовала доля действительности, чудовищно раздутой, опошленной, конечно, но все же сообщавшая его листам некоторую обоснованность, убийственную для Хогарта. Непроданные экземпляры «Анализа красоты», поруганные великие мастера, книга с заглавием «Возражения против Академии художеств», пародии на хогартовские картины и иллюстрации к трактату, любимый художником мопс — все это смешивает Сэндби в своих язвительных и желчных карикатурах. Все это выглядело достаточно гнусно, и то немногое, что, быть может, и в самом деле заслуживало иронии, тонуло в потоках ядовитых и подлых инсинуаций.

К сожалению — надо признаться в этом, — Хогарт не сумел сохранить достоинство уверенного в своей правоте человека. Обиженный, ослепленный гневом, он счел все средства борьбы дозволенными, даже те, к которым прибегли его противники.

Нет нужды пересказывать или цитировать обмен бранью, который лишь из вежливости можно назвать полемикой, те статьи, полные взаимной ненависти, что то и дело появлялись в лондонских газетах в пору грандиозного сведения счетов между Хогартом и Сэндби. Оба врага и их многочисленные друзья, почти забыв о первоначальном предмете спора, думали, кажется, только о том, как побольнее задеть противника.

Но самое дурное в этой непривлекательной истории, что она стала приобретать хронический характер. Стоило Хогарту в период сравнительного затишья показать публике новую картину, как на нее обрушивался мутный поток жестокой и чаще всего несправедливой критики.

Никогда еще наш художник не чувствовал себя до такой степени затравленным, никогда не подозревал он, что у него так много врагов.

Но, видимо, он ни секунды не сомневался, что прав. И много лет спустя в «Автобиографии» он словно повторял слова эпохи битв за «Анализ красоты»:

«…я, вероятно, разойдусь со всеми другими авторами, так как считаю, что написанные на эту тему книги скорее подтверждают предрассудки и ошибки, нежели соответствуют истине. Мои взгляды на живопись отличаются не только от взглядов тех, кто составил свои мнения на основании книг, но и от тех, кто принял их на веру.

Я буду, таким образом, защищать мнения, которые, возможно, покажутся странными. Я не имею ни малейшей надежды склонить к своей точке зрения людей, интересы которых этому противоречат или которые безоговорочно доверяют авторитету кучки торговцев картинами и ложных знатоков, увлекающихся диковинным и восторгающихся только тем, чего они не понимают. Но у меня есть маленькая надежда иметь успех у тех, кто имеет смелость думать самостоятельно и верить собственным глазам».

Но, увы, очень немногие «имели смелость думать самостоятельно»!

«ВЫБОРЫ»

Удивительнее всего, что именно в эти тяжелые времена Хогарт не только не пал духом, но, напротив того, словно обрел новые силы в войне со своими недругами. Быть может, это и была та трагическая на первый взгляд ситуация, в которой жизнеспособность человека и творческое напряжение художника вспыхивают, как огонь на ветру. Быть может, именно этого и не хватало прежде Хогарту — горьких нравственных испытаний.

Кроме того, всякая шумиха, сама по себе для человека неприятная, прибавляет ему известности; раньше имя Хогарта не мелькало так часто на газетных страницах и пе цитировалось в модных кофейнях.

Надо признаться также, что Хогарт имел покровителей, чье августейшее имя служило надежным щитом если не от насмешек, то, во всяком случае, от публичного остракизма, хотя это последнее вряд ли ему грозило.

Как известно, с Георгом II, особенно после истории с «Маршем в Финчли», у Хогарта были скверные отношения; с семьей же наследника — вполне благополучные. Правда, Фредерик, принц Уэльский, поддерживал и «конессёров» с их проектом Академии художеств. Но Фредерик в 1751 году умер, и принцем Уэльским стал его сын — будущий Георг III, тринадцатилетний мальчик.

Вот с его маленьким двором, возглавляемым вдовствующей принцессой Уэльской, Хогарт не без тонкости и даже некоторой невинной лести сумел войти в доверительные отношения. В первой гравюре из «Четырех степеней жестокости» он придал черты юного принца доброму мальчику, защищающему собаку от мучителей. По тем временам такой реверанс никак не мог считаться зазорным, а при дворе был должным образом оценен.

К тому же мистер Кент, всегда имевший большое влияние в Сент-Джеймском дворце, скончался, лишь нескольких лет не дожив до появления «Анализа красоты». Вот уж кто, без сомнения, порадовался бы начавшейся травле и присоединил свой голос к голосам хогартовских ненавистников. Но не было больше Кента, и это заметно сказалось на положении Хогарта в придворных кругах.

Так что, когда Хогарт объявил о подписке на новую серию гравюр «Парламентские выборы», подписной лист возглавили принц Уэльский и его августейшая мать. Хотя уже само название цикла не обещало ничего слишком лояльного.

В этой вот запутанной и утомительной для художника

обстановке начал он новый сатирический цикл — последний в своей жизни и первый — прямо посвященный политике, и только ей.

Есть опасный соблазн приписать выбор столь новой темы возросшей проницательности художника, его политической прозорливости, его способности различить истинные пружины социальной несправедливости. Тогда все уложилось бы в ясную схему творческого развития: от наивного бичевания пороков нравственных — к разоблачению политических язв. Но нет особых оснований думать, что Хогарт обвинял систему — он был добрым англичанином. Он просто знал, что кое-где система основательно проржавела и превратилась в пародию на самое себя. И главное — политическая борьба сама по себе его никак не задевала, недаром исследователи так и не могут установить, кого, собственно, он высмеял — тори или вигов. В общем-то Хогарт относился брезгливо ко всем без исключения политиканам, так было в юности его, так было и теперь. Просто политика стала много грязнее, коррупция заметнее, беспринципность — откровеннее. И если прежде человеческие пороки проявлялись в событиях повседневных, то ныне именно политика стала ареной гнусного и постыдного торжища.

На парламентских выборах 1754 года сэр Томас Пелхэм герцог Ньюкасл — брат премьера — продемонстрировал на диво отлаженную и усовершенствованную по сравнению с эпохой Уолпола избирательную машину. Об этих выборах ходили скандальные слухи, вполне, кстати сказать, обоснованные. Подкуп голосов был делом вполне обыденным, некоторым новшеством считалось использование в качестве выборщиков слабоумных, сумасшедших, или впавших в детство старцев, или просто умирающих, не отвечающих за свои поступки больных.

Нет, Хогарт не показывает добродетель, не клеймит преступников. Нет места ничему светлому на этих его картинах. Наивные надежды «Усердия и лености», благодушие «Улицы Пива» — все это забыто, все раздавлено в прах джагернаутовской колесницей трезвой действительности.

Серия состоит из четырех — только четырех! — картин. На них умещается вся история немудреного надувательства — от предвыборного банкета до триумфа победившего кандидата.

И хотя, как и всегда, в картинах масса действующих лиц, хотя по-прежнему они занимательны и могут быть рассматриваемы часами, они, как никакие другие его вещи, кажутся принадлежащими веку XIX. До которого Хогарту, естественно, не суждено было дожить.

Ни темы, ни манера письма, ни расположение фигур уже не

составляют нерасторжимого целого с галантным веком; хотя век этот длится, он едва перевалил за свою середину. Но ведь известно, что приближающееся столетие дает о себе знать иной раз задолго до того, как позволяет это календарь.

На этот раз грядущий век мерещится в «Парламентских выборах».

Пусть в «Предвыборном банкете» — первой картине серии — иные, нарочито сложные развороты фигур кажутся эхом прежних хогартовских полотен, пусть в продуманной ритмике беспорядочно нагроможденных предметов, посуды, драпировок угадывается изысканность любезного автору «Модного брака» рокайля, пусть пудреные парики и кружевные манжеты неопровержимо принадлежат середине XVIII века. Пусть так.

Но уже появилась в колорите мягкая суровость мастерски сгармонированной пепельно-охристой гаммы, в которой растворяются бледные вспышки шелковых разноцветных камзолов, и только густые темно-алые пятна тревожат спокойную тональность полотна. Не краски театрального напряженного действия, но неожиданно будничный для своей эпохи колорит — это уже отзвук лучших хогартовских этюдов вроде «Консультации медиков». Однако на этот раз эти отзвуки вступают — впервые! — в соприкосновение с современной и даже вполне сатирической темой.

И джин, и пиво — все средства доведения венца природы — человека до скотского состояния ведомы хогартовской кисти. Ныне же алкоголь — могучий политический рычаг; будущий член парламента со своими клевретами сознательно и неуклонно спаивают избирателей. Трудно уже разобрать, где злодеи и где жертвы; юный джентльмен сам стал добычей им же разбуженных страстей, кротко отдав себя на растерзание омерзительно пьяным гостям. Вот уж где и в самом деле можно вспомнить Брейгеля с его бесконечными, за горизонт уходящими мрачными празднествами! Что только не изобразил Хогарт на небольшой — четыре фута в длину — картине! (Тут, как нигде прежде, пригодилась «змеевидная линия», и в самом деле она помогла с небывалой занимательностью и разнообразием развернуть пространство. И оказалось, что не так уж далеки схоластические рассуждения Хогарта от его художества.)

Но что за лица! Еще не писал Хогарт такого сборища монстров, монстров настойчиво и непобедимо тупых! Нет, это не просто глупые или корыстные люди, которых расчетливо дурачит умелый политикан, это люди, вполне достойные одурачивания, к ним у художника нет ни сочувствия, ни симпатии: каков хозяин — таков лакей! Страшны люди, ибо не назидательная картинка

рассказывает о них, а строгая и уже совсем беспощадная живопись, которая куда ближе Гойе, чем Ватто или даже молодому Хогарту. Конечно же это еще не Гойя, но уже угадывается здесь вполне трезвый, жестокий сарказм, и уже не нравственные, а политические раны кровоточат на холсте. Но — мрачное это видение мелькнуло и ушло — на следующей картине все обстоит более идиллично — во всяком случае, на первый взгляд.

«Вербовка голосов» уже прямо заглядывает в будущий век; она немногословна, эта картина, внимание не тревожат пустяковые подробности, а действие раскрывается с пленительной четкостью до мелочей продуманной пантомимы. Конкретность будничного события окончательно вытеснила утонченную анекдотичность прежних картин. И хотя той же самой осталась Англия с плющом, тянущимся по темнеющему кирпичу и белым оконным рамам деревенской гостиницы, с пестротой наивно раскрашенной вывески, с высокими пивными кружками, крохотными треуголками на волосах розовощеких леди и туго завитыми буклями париков «рамильи» на головах добрых англичан, но живопись Хогарта стала уже иной. Художник словно оглядывается назад, будто для безжалостного его взгляда все это стало уже историей, воспоминанием и даже чуть-чуть маскарадом.

И здесь ощутимы и «змеевидная линия», и воспетое в «Анализе красоты» пирамидальное построение групп, но нарочитости нет никакой, как нет ее и в сюжете: идет простой и элементарный торг за голос простодушного деревенского сквайра или богатого фермера. Два вербовщика, две пачки банкнотов, а сам избиратель погружен наподобие валаамовой ослицы в нерешительность, грозящую стать бесконечной.

А уже по обе стороны центральной группы, аккомпанируя ей и ей помогая, течет неторопливая, но тоже связанная с предвыборными хлопотами жизнь. Конечно же, осталось много занимательных мелочей, но существуют они в стройном и безупречном согласии и звучат настолько под сурдинку, что и замечать их необязательно. А их немало: даже вывеска гостиницы участвует в спектакле — на ней изображен Панч, везущий в тачке золотые монеты и одаривающий ими своих избирателей.

Проницательный зритель мог заметить также, что гнев Хогарта на ею французских обидчиков не остыл за минувшие годы и толкнул его кисть на суетную, хотя и вполне патриотическую, мысль: у входа в гостиницу он изобразил муляжную фигуру британского льва, глотающего французскую лилию. Аллегория, надо сознаться, не слишком тонкая и, главное,

вовсе неуместная в картине. Но Англия опять была с Францией в войне. А Хогарт эту войну начал и того раньше.

А третья картина, на которой изображены непосредственно сами выборы! Недаром почти все, кто пишет о ней, вспоминают художников XIX века, сравнивая иные ее фигуры с героями Шерико или Домье. Где в век пудреных париков найдется такая плотная, строгая, уверенная живопись, такое безжалостное обнажение человеческого уродства, болезни, страдания! Кто смел взирать тогда на жизнь и воспроизводить ее на холсте с таким гордым и горьким отказом от всяких иллюзий! Пусть говорят, что в картине немало смешного. Но процессия голосующих, почти сплошь составленная из больных или сумасшедших, из калек и просто подкупленных подонков, процессия, с гнетущей непрерывностью тянущаяся на помост, потные, обезумевшие от азарта лица агентов, мерзостная суета нечистого и вульгарного спектакля выборов — это едва ли забавно.

Он был достойным современником Филдинга, Уильям Хогарт, не случайно в свое время иллюстрировал он некоторые его пьесы. И даже городок, где разворачивается действие его картин, называется Газлтаун — прямой намек на кабатчика Газла из филдинговской пьесы.

Но то, что в те годы было естественным для литературы — злая политическая сатира, — было совершенно новым для живописи. Пусть в тот самоуверенный век Хогарт еще не различал истинного трагизма происходящего. Но в благополучие он уже, конечно, не верил.

Заканчивается вся история триумфом победившего депутата — пьяным торжеством, где герой колышется в кресле над беснующейся, орущей толпой. Его несут, рискуя уронить прямо между цепом молотильщика и дубинкой моряка, устроивших драку посреди улицы. А в самой глубине, на светлой стене дома виднеется тень несомого на плечах другого героя дня — быть может, депутата от другой партии.

И хотя еще оставался в картинах нежный оттенок уходящего рокайля, хотя многое в композициях говорило об огорчительной склонности Хогарта увлекаться иногда примерами француза Куапеля (кое-что он просто заимствовал из куапелевских картин), все это было неизбежной данью времени и прежним его увлечениям. Но первое живописное изображение оборотной стороны британской демократии явилось миру. Первая политическая драма была сыграна на хогартовских холстах.

Как и обычно, гравюры с картин разошлись быстро, а картины оставались у Хогарта в мастерской. Сама мысль о новой унизительной продаже приводила художника в раздражение.

Он назначил цену — двести фунтов, цену небольшую, но по сравнению с жалкой оценкой «Модного брака» почти непомерную.

Желающих купить картины не нашлось. Во всяком случае, за такую цену. Тогда Хогарт пошел на крайнее, однажды уже примененное им средство, — объявил лотерею. Внешне это выглядело достаточно респектабельно, но, по сути дела, свидетельствовало, что и на этот раз он потерпел фиаско.

В числе других на лотерейный билет записался и старый друг Хогарта — Дэвид Гаррик. Есть, правда, некоторые основания подозревать, что в их дружбе были кое-какие трещинки — слишком часто Гаррик позировал для портретов разным художникам, а Хогарт таких поступков не любил. Но если обиды были, то вслух о них не говорилось. Гаррик же относился к Хогарту с ничем не омраченной нежностью.

В ту пору Гаррик был и славен, и богат, только что переехал в новый загородный дом на Темзе в Хэмптоне, и дом этот, отделанный входящим тогда в моду архитектором Робертом Адамом, становился знаменитым местом встреч знаменитых людей.

Гаррику понравились картины Хогарта. Гаррик имел мягкое сердце и помнил собственные неприятности, изредка с ним приключавшиеся. К тому же одна стена в так называемой Арочной комнате нового дома пустовала. Он передумал. Отказался от лотереи, купил все четыре картины за двести фунтов стерлингов и повесил их по обе стороны большого, очень любимого им камина.

Пожалуй, это была единственная серия картин, чья судьба могла Хогарта радовать. «Карьера шлюхи» сгорела несколько лет назад. «Модный брак» продан был за бесценок. А «Выборы» висели в доме доброго друга Гаррика. И гонорар был вполне приличный. А слава, что делать! — к причудам этой вздорной богини Хогарт, кажется, уже начинал привыкать.

ЖИВОПИСЕЦ ДВОРА

Причуд и в самом деле было много.

Его гравюры, да и сам он были настолько знамениты, что один торговец эстампами, по имени Джон Смит, украсил свою лавку в Чипсайде вывеской с портретом Хогарта и надписью: «У хогартовской головы». Портрет его красовался и над книжной лавкой в самом центре города на Флит-стрит. Он был единственным живым художником, чье имя служило в Лондоне рекламой. Такой чести удостаивался только Рембрандт.

О Хогарте с великим почтением и даже восхищением отзывались лучшие и умнейшие люди той поры, а Филдинг — тот просто благоговел перед ним.

И даже двор признал его, наконец, полностью, назначив королевским живописцем, как некогда Торнхилла. Правда, должность хоть и была почетной, но прав почти никаких не давала, жалованье было чисто номинальным — десять фунтов в год. Да и прошли уже те времена, когда звание королевского живописца звучало внушительно. К тому же поговаривали, что Хогарт получил это место скорее как наследник Торнхилла, чем за собственные художественные заслуги. Ведь и Джеймс Торнхилл-младший, шурин Хогарта, живописец вполне посредственный, занимал некоторое время место отца.

Все же это был официальный успех, пришедший, правда, слишком поздно.

Но ничто не защищало его от продолжающихся со времени выхода «Анализа красоты» неприятностей. Правда, и он не оставлял в покое своих недругов, всячески демонстрируя неколебимость собственных взглядов и уверенность в своей способности превзойти старых мастеров.

И конечно же, он знал, на что шел, когда взялся писать очередную «историческую картину». Только раздраженное самолюбие толкнуло его на это, разум, очевидно, был ни при чем.

На одном из лондонских аукционов была продана за четыреста фунтов — сумма, вдвое превышающая цену всех четырех полотен «Выборов», — картина «Сигизмунда», приписывавшаяся Корреджо. Картина была не бог весть как хороша (впоследствии выяснилось, что она вовсе и не принадлежит Корреджо). Хогарт взбеленился. И опять захотел доказать, что может писать не хуже классиков.

Он отправился к лорду Гросвенору и предложил ему написать за ту же цену картину на тот же самый сюжет. Только лучше, чем Корреджо. Лорд Гросвенор, участвовавший в аукционе, но не

решившийся потратить четыреста фунтов, по-видимому, не ответил определенно на это сумасбродное, с его точки зрения, предложение, но и не отказался от него. Хогарт принялся за работу.

Тотчас же об этой истории стало известно, и участь картины была решена задолго до ее окончания.

История прекрасной Сигизмунды, дочери принца Солернского Танкреда, была в Англии популярна. Поэт Джон Драйден переложил стихами известную новеллу Бокаччо, где рассказывается, как жестокосердный отец прислал дочери золотой кубок с сердцем погубленного им Гискардо, возлюбленного Сигизмунды.

Картина Хогарта была плоть от плоти модных картин той поры, сильно напоминала все того же Куапеля и, разумеется, была хуже псевдокорреджовой «Сигизмунды». Была она, впрочем, хуже и работ самого Хогарта.

И хотя по понятиям светской живописи тех лет картина была вполне очаровательной, хотя истинные знатоки могли отыскать в ней серьезные профессиональные достоинства, лорд Гросвенор от «Сигизмунды» отказался. Это было просто публичной пощечиной Хогарту, за которой незамедлительно последовала загодя подготовленная газетная травля.

А вслед за тем Хогарт столкнулся уже не с «конессёрами» и завистниками вроде Сэндби, а с достойным врагом. То был Джошуа Рейнольдс, о котором Хогарт еще почти ничего не знал, но о котором ему предстояло узнать, увы, слишком многое.

Хогарт, надо заметить, обладал странным, труднообъяснимым свойством; он был знаком и даже близок с многими знаменитыми людьми своего времени, мало было сколько-нибудь выдающихся литераторов, художников или журналистов, о которых он не знал; но о нем самом современники вспоминают мало. Факт этот всегда несколько озадачивал биографов, да и в самом деле нелегко найти ему удобопонятное объяснение. Все его знали — ну кто не знал мистера Хогарта, маленького и плотного, веселого, но въедливого собеседника, часто устраивавшего неожиданные, а иногда и с привкусом скандала истории. Но никому не приходило в голову воспринимать его совсем всерьез: масштаб его таланта мало кому был хотя бы в какой-то степени понятен. Он слишком часто удивлял людей, его уже не старались понимать во всем, его суждения были такими крайними, порой казались вздором, порой чересчур мудреными.

Другое дело мистер Рейнольдс.

То был человек светский; он умел говорить, и даже самые

банальные мысли звучали в его речи остро и занимательно. Портреты писал он с завидной легкостью, заказ выполнял за несколько дней, и портреты неизменно нравились заказчикам. Он был истинно светским живописцем, этаким Ван-Дейком XVIII века, обворожительным гостем, любезным хозяином.

В несколько лет он стал самым модным лондонским портретистом.

Он был, пожалуй, в такой же моде, как некогда Уильям Кент.

Но в отличие от Кента он был художник блистательный. Кисть его не знала вульгарности, в каждом мазке, даже самом торопливом, светился талант.

Портреты «светских львов», которые Хогарт писал то с внезапным увлечением, тц с усталым равнодушием, портреты «хай-лайфа», рожденные в хогартовской мастерской, Рейнольдс довел до степени совершенства. Там, где Хогарт мучился и размышлял, Рейнольдс спокойно создавал шедевры. Он не обгонял свое время, не заглядывал в будущий век — он делал то, чего ждал век нынешний.

И потому он не мог принять беспокойных, противоречивых и путаных хогартовских размышлений. Потому его раздражала напряженная, иногда грубоватая, трудная живопись Хогарта. Рейнольдс видел в нем не просто знаменитого старика, но и художника, пытавшегося угадать будущее; и сразу понял, что с Хогартом ему не по пути.

В тридцать пять лет он не только был знаменит, но близко сошелся и с Гарриком, и с Джонсоном (с которым Хогарт был едва знаком), и со многими другими знаменитостями. И Хогарт иногда начинал чувствовать вокруг себя холодную, пугающую пустоту.

Рейнольдс тоже стал излагать в печати свои взгляды на искусство, и начал с нападок на Хогарта. Он знал, кто больше всех противится созданию Академия, о которой он, Рейнольдс, мечтал уже давно.

Он не старался «поставить Колумбово яйцо». Он просто писал изящным слогом статьи, где то откровенно, то намеками чернил «Анализ красоты». Хогарт был достаточно умен, чтобы понять: новый противник не чета его прежним соперникам, сводящим старые счеты. Пришло новое поколение. Это было горько, спорить с Рейнольдсом не хотелось. У него едва хватало сил отвечать на нападки Сэндби и его приятелей.

Но самое поразительное, что он продолжал работать с неостывающим жаром, будто предчувствуя, что судьба оставила ему совсем немного дней.

Еще в 1756 году он написал огромную алтарную картину для

бристольской церкви святой Марии, даже не картину, а целый триптих — «Положение во гроб», «Вознесение» и «Три Марии», — последняя попытка создать нечто великое и сравняться со старыми мастерами, трогательная смесь подлинного таланта и наивных заимствований у Рафаэля, Риччи и Маньяско. Страшно представить себе, что старый, усталый художник — ему шел уже шестидесятый год — с мучительной надеждой тратил недели и месяцы, создавая картины, которые историки упоминают сейчас почти с чувством неловкости. А ведь были и бессонные ночи, и радость от удачно написанных кусков, и минуты внутреннего торжества!

Но этого мало. Он пишет светские занимательные картинки, пишет мрачную сатиру «Суд» — жуткий и постыдный образ британской юстиции, пишет портреты и делает, наконец, патриотические карикатуры — свидетельство последней вспышки хронической галлофобии. Это две гравюры «Нашествие», сделанные с энтузиазмом, достойным собравшегося в поход Джона Буля: французы на них отвратительны, а англичане веселы, добродушны и заведомо непобедимы. Ну что ж, в конце концов его можно было попять: шла война, он был патриотом, и с французами у него были давние и неприятные счеты. Тут уж им владели чувства, не знакомые новому поколению, он был преисполнен любви к «доброй старой Англии», хотя нынешняя Англия раздражала его безмерно.

А возможно, он просто начинал стареть.

МИСТЕР ХОГАРТ СТАРЕЕТ

Стариком в полной мере он стать не успел. Старость давала о себе знать изредка и коварно. Иногда он просто плохо себя чувствовал. А иногда совершал вздорные, смешные поступки.

Так, еще в 1757 году он глупо поссорился с Гарриком. Именно он, Гаррик, с ним просто поспорил, ему показалось, что на новом, писанном Хогартом портрете, он мало похож.

И Хогарт не нашел ничего лучшего, как замазать лицо грязной кистью, чем, естественно, привел портрет в совершенно негодное состояние.

А портрет был отменный, живой и изящный, как сам Гаррик, хотя, может быть, и чересчур изящный: актер в синем кафтане, с розой на груди за работой над прологом к комедии Фута «Вкус», и рядом с ним в нежно-желтом платье его прелестная юная жена Ева-Мария, шаловливо отнимающая у него перо. Один из лучших его портретов!

И хотя говорят, что Хогарт откровенно подражал одному из портретов Ван-Лоо, но это, право же, пустяки! Портрет Ван-Лоо был посредственный, а Хогарт написал зрелый, мудрый и веселый портрет. Шекспир, как известно, тоже пользовался чужими сюжетами!

Несмотря на некоторые огорчительные возрастные причуды, он сохранял присущую ему тонкость мышления. Достаточно сказать, что он читал, и читал с удовольствием «Тристрама Шенди», что, как известно, требует изощренной восприимчивости и способности непредвзято судить о новой, необычной литературной манере.

Доказательством тому отличный рисунок для фронтисписа первого выпуска «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена», сделанный по собственной просьбе Стерна, большого почитателя нашего художника. Стерн сам недурно рисовал, хорошо чувствовал искусство и просто мечтал, чтобы Хогарт сделал рисунок к «Тристраму». Хогарт сделал именно то, о чем просил через своего приятеля Стерн, — нарисовал капрала Трима, читающего проповедь. Конечно, это не самая суть книги, но так нарисовать ее персонажей мог только художник, оценивший стилистику Стерна, ритм его прозы, горьковатую печаль веселых суждений. А ведь этот писатель читался трудно.

Мистер Лоренс Стерн был чрезвычайно доволен рисунком.

Но они, кажется, так и не встретились, а если им и случилось все же познакомиться, то сколько-нибудь любопытных сведений об этом нет.

И портрет Стерна написал не Хогарт, а все тот же Рейнольдс. В чем-то жизнь начинает проходить мимо, соприкосновение Хогарта со Стерном до боли крошечное, в сущности несовершившееся. А ведь оба, каждый по-своему, заглянули в будущее.

Собственно говоря, печальные признаки старости могли и вовсе бы остаться незамеченными, если бы срок жизни художника не был измерен, если бы поневоле настороженный взгляд биографа не искал в поступках и мыслях героя приметы близящегося заката.

Примет этих было мало. Он постарел, это верно, иногда попусту сердился, но работал много и деятельно, писал усердно портреты, увлекаясь, несколько неожиданно, суровой «рембрандтовской» светотенью, рисовал и гравировал.

Был весел, обедал, как и всегда, с аппетитом и со вкусом, как и всегда, раздражался, если замечал в доме пыль или какой-нибудь беспорядок.

Он стал уставать от Лондона. Редко выезжал из чизвикского своего домика, в модных кофейных почти не появлялся. Кроме того, он был уже слишком стар и мудр, чтобы интересоваться мелочами. А суть дела он видел и понимал, хотя, быть может, и не совсем так, как его современники.

Последние его сатирические листы — парные гравюры «Времена» — могли показаться простоватыми искушенным политикам. Сам Хогарт уверял, что думал этими эстампами положить конец политической грызне, восстановить согласие и заклеймить нарушителей общественного благоденствия. И на первый взгляд с этим можно безоговорочно согласиться. Хогарт и в самом деле был против Питта, желавшего всеми силами продолжать разорительную для Англии войну, и всячески хотел способствовать близящемуся падению его министерства.

Сам сюжет разработан не слишком гонко: премьер-министр Питт, стоя на ходулях, поддерживаемых олдерменами из Сити, раздувает с помощью кузнечных мехов пожар. Горит весь город, но Питт заботится об огне, которым охвачен глобус, украшающий портал одного из домов, — нехитрая эмблема войны. Соперник и будущий преемник Питта — граф Бьют и ею друзья стараются, напротив, погасить пожар, в котором уже погибло множество домов, в том числе и те, которые отмечены один лилией, а другой орлом, — иными словами, Франция и Пруссия.

Все это достаточно путано и не очень смешно. Но — как часто бывало у Хогарта — сатира уступила главную роль сумрачной атмосфере мятущегося, усталого города, справляющего некий адский праздник — то ли шутовские похороны, то ли траурный

карнавал.

Пусть наивен окруженный сиянием голубок — вестник мира, парящий в дымных небесах, пусть назойливо повторяются аллегории, знакомые еще по старым гравюрам, но живет в листе все тот же, смолоду угаданный Хогартом, безумный город, ввергнутый в неизбывную, мучительную суету. Хохочет потерявший рассудок скрипач, играющий на развалинах, среди трупов, торопятся зачем-то люди, одни — гасить, другие — раздувать пожар. Все потеряло смысл.

Внезапно в гравюре, сделанной на злободневный сюжет, всплыли годами накопленные ощущения и мысли старого мастера. Хогарт будто прощается с безрадостным Лондоном, все таким же гибнущим, как и сорок лет назад — на гравюре «Пузыри Южного моря».

Но и зрители, и сам художник думали тогда о делах куда более земных и, главное, более серьезных с точки зрения политики.

В ажиотаже политических страстей все воспринималось с болезненной остротою. Те, кто был задет Хогартом, ответили ему не обидой, но кипучей злостью, бранью, новой серией возмущенных статей. К числу врагов «Анализа красоты» прибавились враги, так сказать, политические. В их числе и прежние его приятели — член палаты, будущий лорд-мэр Лондона Джон Уилкс и поэт Чарльз Черчиль.

Уилкс был фигурой чрезвычайно популярной. Политик, журналист, издатель газеты «Норт-Брайтон», он возглавлял борьбу против графа Бьюта — будущего премьера. Пожалуй, не было в ту пору в Лондоне человека (кроме короля), чьи портреты изготовлялись бы в таком количестве. Его профиль, профиль светского иезуита, мелькал на табакерках, бутылках для пунша, чайниках и тарелках, его статуэтки из фарфора и гипса продавались повсюду. Но более всего успеха досталось хогартовскому Уилксу — говорят, что за несколько педель разошлось четыре тысячи гравюр! Хогарт недурно заработал на своем недруге. Художник сделал набросок во время судебного процесса — Уилкс был арестован за оскорбление короны, но быстро освобожден как член парламента, — и, прибавив к натурному рисунку несколько острых штрихов и деталей, создал настоящий сатирический портрет — прообраз шаржей Домье.

И даже спустя несколько лет после смерти Хогарта некто, изображавший Уилкса на маскараде, нарядился в полном соответствии с хогартовским рисунком.

Но разбуженная Хогартом ненависть была настолько сильна, а сам художник уже так устал, что продолжать борьбу не

решился. Вторая гравюра — «Времена II» так и не была выпущена им в продажу, о чем, кстати сказать, не приходится особенно сожалеть, так как она была риторичной, до приторности верноподданной и скучной. И наверное, сам Хогарт это понимал.

Он прощался с сатирической гравюрой именно в первом листе «Времен», когда мысль его, не утруждая себя проникновением в тонкости политики, реализовалась все в тех же гнетущих, судорожных ритмах города, где так и не сумела восторжествовать прославляемая им добродетель.

ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

Недаром Уильям Хогарт любят театр. Редкие художники уходили с таким блеском, как он, оставив «под занавес» самые ослепительные свои создания.

Мало того, что он сделал несколько язвительных и остроумных гравюр, по-прежнему направленных против «конессёров», в частности знаменитый офорт «Время окуривает картину», офорт, где снова старый Хогарт смеялся над глупым пристрастием к старине. Он писал портреты.

Нет нужды перечислять те из них, которые писал он на заказ. Они хороши, но не идут ни в какое сравнение с теми двумя полотнами, что он написал просто так, для себя.

Так сделал он портрет своих слуг, который порой называют групповым, хотя скорее это просто несколько портретных этюдов на одном холсте, соединенных лишь общностью нравственного состояния, какой-то почтительной и печальной серьезностью[16].

Лица кажутся знакомыми до самой последней черты, как знакомы люди, которых видишь много лет подряд, когда каждое движение бровей или губ, легчайший поворот головы не просто известны, но угадываются заранее.

Это не сходство, но нечто большее, трудно объяснимое словами. Многолетние наблюдения, вереница будничных впечатлений сгущены и преобразованы в некое мгновенное живописное прозрение. Будто таинственное хогартовское «Сезам, отворись!» распахнуло вход в души и судьбы незнакомых, давно ушедших людей.

Летучая, всеведущая кисть оставила на полотне то призрачно легкие, то густые мазки; из них возникают лица, показавшиеся бы иллюзией, если бы не были видны и грубовато-изысканные пятна краски, и сама ткань полотна. Сквозь нежные переливы сероватых тонов проступает неумолимая хогартовская правда: лоснится красный нос простоватого, но задумчивого дворецкого, дрожат в спрятанной улыбке румяные губы девушек-горничных, тают в сумраке серебряные волосы старого слуги. И портрет рождает в смотрящих на него редкую, пронзительную, почти болезненную уверенность в том, что каждый человек, а не только он, — зритель, большой и трудный мир, куда не всем дано заглянуть.

Грустно думать, что сам Хогарт едва ли знал, что создает один из своих шедевров. Просто писал милых его сердцу слуг, даже не затрудняя себя созданием картины, писал, разговаривая с дворецким о состоянии погреба, писал, возможно и сердясь на что-нибудь, так как становился все раздражительнее.

И никто не знает, как и когда вздумал он написать молодую и смешливую торговку креветками в пропахшей соленым морем и рыбьей чешуей матросской клеенчатой шляпе.

Все чаще он писал просто для себя, все чаще оживал в нем тот «потаенный» художник, что то скрытно, то явно существовал в мистере Хогарте, живописце двора. Угадывал ли в себе предтечу будущего века маленький господин в охотничьей шапке монтеро? Да нет, он просто писал, но кисть его теперь уже постоянно и упорно возвращалась к свободной и тревожной манере «Свадебного бала».

И вот он пишет быстрый этюд — разносчицу креветок, встреченную, наверное, случайно на Ковент-Гарден. И уж совсем не думает о том, понравится ли кому-нибудь эта картинка[17].

Как удалось Вам это чудо, мистер Хогарт?

Когда-то кисть Ваша лишь с робкой смелостью угадывала будущие пути искусства. Но, помилуй бог! Какая тут робость! Это живопись нового времени, смелость, достойная Домье и Гойи, отвага художника, видящего на сотню лет вперед.

Кто подсказал Вам эту царственную простоту безошибочно-небрежного, прозрачного и вместе с тем плотного, как утренняя дымка, мазка, эту дерзкую гармонию матово-серебряных, ржаво-охристых, бледно-лиловых тонов? Откуда взялось ощущение мгновенности будто вздрогнувшего на лице и плечах трепетного света? Как решился художник XVIII века на такую откровенную живописную кухню, где каждое движение кисти, каждый комок и сгусток краски намеренно открыты, и даже более того — сами по себе участвуют в картине. На это решались только великие: Хальс, Веласкес, Рембрандт.

И Вы.

Только через несколько десятков лет станут художники будущего века добиваться того, чего уже добились Вы, мистер Хогарт.

А кульминации в жизни нашего художника так и не произошло. Часы в его доме не пробили «звездного часа». Он даже не мог надеяться на признание потомков, как непризнанные гении: у него ведь уже была слава. И он не ждал другой — великой, единственно достойной его славы.

И вскоре он умер. Двадцать шестого октября 1764 года.

ЭПИЛОГ

Мистер Уильям Хогарт, эсквайр, живописец двора, погребен на тихом Чизвикском кладбище.

О смерти его сожалели многие. Но Англия еще не понимала, что ушел ее первый великий художник.

Тем более что он и не стал тем, чем мог бы стать. Самодовольный век, в который он жил, не дал достойной пищи его уму и кисти. Его окружала действительность, где даже трагедии были ничтожны и суетны. Он догадывался о многом, но мало знал.

Все же он обладал достаточной проницательностью, чтобы написать: «…принятый мною метод живописи (допуская, что мои таланты были недостаточны, чтобы выявить все его преимущества) когда-нибудь попадет в лучшие руки…»

Он понимал, что родился слишком рано.

И вот он умер.

Лучшую эпитафию ему написал Дэвид Гаррик:

> «Farewell, great Painter of Mankind,
> Who reach'd the noblest point of Art;
> Whose pictur'd Morals charm the Mind,
> And thro' the Eye correct the Heart!
> If Genius fire thee, Reader, stay;
> It nature touch thee, drop a tear: —
> If neither move thee, turn away,
> For Hogarth's honour'd dust lies here».[18]

Леди Хогарт надолго пережила мужа, проведя остаток дней все в том же чизвикском кирпичном коттедже. Домик этот потом много раз переходил из рук в руки, ветшал и обновлялся. И только сравнительно недавно был превращен в музей.

Теперь он — чуть ли не в центре Лондона. В тихие комнатки доносится приторный запах бензина и липкий шелест шин по асфальту улочки, называющейся сейчас «Хогартс-лейн» — переулок Хогарта.

Вот, собственно, и все о жизни, картинах и мнениях мистера Уильяма Хогарта.

Но почему любой рассказ о жизни человека принято завершать его смертью и почему читатель, закрывая книгу, расстается не с героем ее, а с его гробницей?

Нет!

Пусть те, кто дорожит датами и педантичным перечислением событий, запомнят день хогартовской смерти! Нам с ними не по пути.

Расстанемся раньше с мистером Уильямом Хогартом; запомним его таким, каким он жил, писал и спорил. Вот идет он под аркадами Ковент-Гарден, маленький, толстый, тщательно одетый господин в старомодном большом парике, с папкой под мышкой, и дряхлеющий мопс — наследник знаменитого Трампа — семенит вслед за хозяином. Художник идет уже с некоторым трудом, опираясь на франтовскую трость, раскланивается со знакомыми — их так много здесь, на Ковент-Гарден, вдыхает влажный и дымный лондонский аромат, насыщенный запахом вянущих цветов — их продают здесь на каждом шагу — запахами горьковатого кофе, пива, свежей рыбы, духов, пунша и еще невесть чего, чем испокон века пахнет знаменитая площадь. Он идет мимо лавок, кофеен, театральных подъездов, и лица прохожих подобны персонажам его картин, всех знает он, всех писал!

Так пусть же в этот день, когда мы расстаемся с мистером Хогартом, тревожный и веселый ветер с моря разгонит привычный, нагоняющий сплин туман, и будет светить не частое в Лондоне солнце! Пусть станет алым прокопченный кирпич домов, пусть все женщины смеются, как продавщица креветок на хогартовском полотне, пусть нежно-голубое небо отражается в чешуе рыб, что красуются в больших плоских корзинах на соблазн гурманам. В такие дни лондонцы улыбаются, радуясь солнцу и чувствуя близость моря. Улыбайтесь же, жители славного города Лондона! Вы — современники Уильяма Хогарта, вам есть чем гордиться, леди и джентльмены.

Ведь это он подарил вам частицу своего бессмертия, это его несравненный взгляд, его рука и сердце сохранили ваши горести и надежды, ваши лица и ваши поступки. Вот идет он, человек, обреченный судьбой быть более сатириком, чем поэтом, художник, так и не узнавший меру собственного величия. Ну что же, время еще скажет свое слово! А он уходит все дальше, он маленького роста, и его трудно различать в толпе. Он уходит, унося с собой новые осколки впечатлений, он сделает их драгоценными там, у себя в мастерской. Он еще не стар — впереди у него долгие годы жизни и долгие века бессмертия. Вот мелькнула в последний раз верхушка тщательно напудренного парика, сомкнулась толпа. До свидания, досточтимый сэр, до свидания, мистер Хогарт! Вы ушли, но вы еще вернетесь.

Не правда ли, сэр, мы не прощаемся с вами!

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА ХОГАРТА

1697, 10 ноября — У школьного учителя Ричарда Хогарта и его жены Энн родился сын Уильям.

Около 1715–1720 — Учится и работает в мастерской Гэмбла.

1720 — Открывает собственную граверную мастерскую.

1721 — Гравюры — «Пузыри Южного моря» и «Лотерея». Начало 1720-х гг. Посещает академию на Сен-Мартинс-лейн.

1724 — Поступает в школу Торнхилла. «Маскарады и оперы».

1725 — Карикатура на алтарную картину У. Кента.

1727 — Рисует и пишет «Оперу нищих».

1729, 25 марта — Женится на Джейн Торнхилл Пишет «Допрос Бембриджа».

1732, апрель — Выход в свет серии гравюр «Карьера шлюхи». 1735 — Выход в свет гравированной серии «Карьера распутника». Работает над картинами «Четыре времени суток». 1737 — Печатает в газете «Сент-Джеймс ивниг пост» статью против «конессёров».

Около 1743 — Окончание «Модного брака».

Апрель — Поездка в Париж.

1745 — Выход в свет гравюр «Модный брак». Автопортрет.

1746 — «Поход в Финчли». Портрет Гаррика в роли Ричарда III. Портрет лорда Ловата.

Конец 1740-х гг. — «Свадебный бал».

1747 — Серия гравюр «Усердие и леность».

1751 — Парные гравюры «Улица Джина» и «Улица Пива». Серия «Четыре степени жестокости».

1753 — Выход в свет «Анализа красоты».

1754 — Серия картин «Выборы в парламент».

1762 — Гравюры «Времена».

Начало 1760-х гг. — Последние портреты: «Слуги», «Девушка с креветками» и др.

1764, 26 октября — Смерть Уильяма Хогарта.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Е. Некрасова, Уильям Хогарт. М., 1933.
А. Сидоров, Уильям Хогарт. М — Л., 1946.
У. Хогарт, Анализ красоты. М. — Л, 1958.
Л. Воронихина, Хогарт. М.—Л., 1963.
А. Кроль, Уильям Хогарт. Л.—М., 1965.
H. Walpole, Anecdotes of Painting in England L., 1780.
J. Nichols, Biographial Anecdotes of W Hogarth. L., 1781.
A. Dobson, William Hogarth. L., 1891.
R. Beckett, Hogarth. L., 1949.
Antal, Hogarth andhis Place in European Art.L.,1962.

Иллюстрации

Пузыри Южного моря. Гравюра. 1771 г.

Карикатура на картину У. Кента. 1725 г.

Консультация медиков. Масло. 1720 г.

Карьера шлюхи. Ее приезд а Лондон. Гравюра. 1731 г.

Карьера шлюхи. В тюрьме Брэйд-Уэлл. Гравюра. 1731 г.

Четыре времени суток. Утро. Гравюра. 1736 г.

Ночь. Гравюра. 1736 г.

Лавиния Фентон. Масло. 1740 г.

Капитан Корэм. Масло. 1740 г.

Карьера распутника. Он женится. Масло.

Модный брак. Подписание брачного контракта. Масло. 1745 г.

Модный брак. Утро в доме молодых. Масло. 1745 г.

Утро в доме молодых. Фрагмент.

Марш в Финчли. Масло. 1746 г.

Гаррик в роли Ричарда III. Гравюра. 1746 г.

Саймон Фрезер лорд Ловат. Рисунок. 1746 г. Фрагмент.

Автопортрет. Масло. 1745 г.

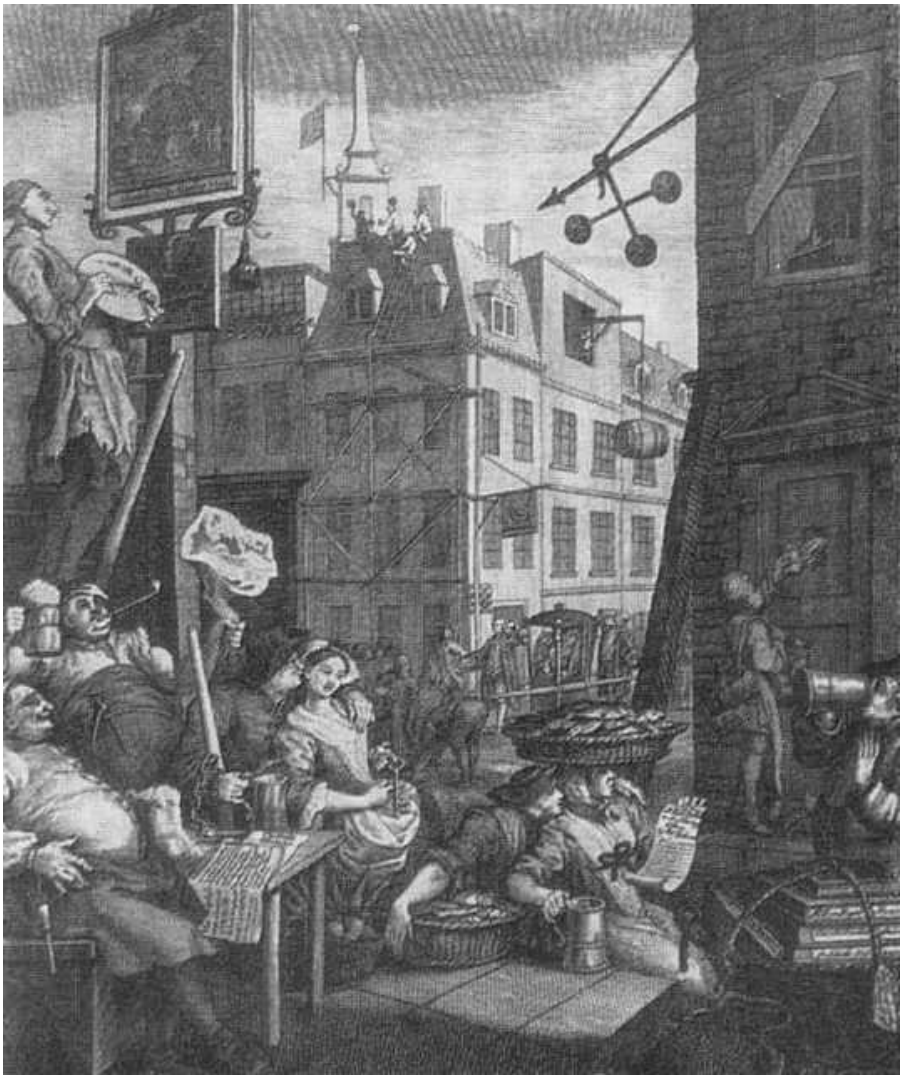
Прилежание и леность. Рисунок. 1747 г.

Прилежание и леность. Гравюра. 1747 г.

Ворота Кале. Масло. 1749 г.

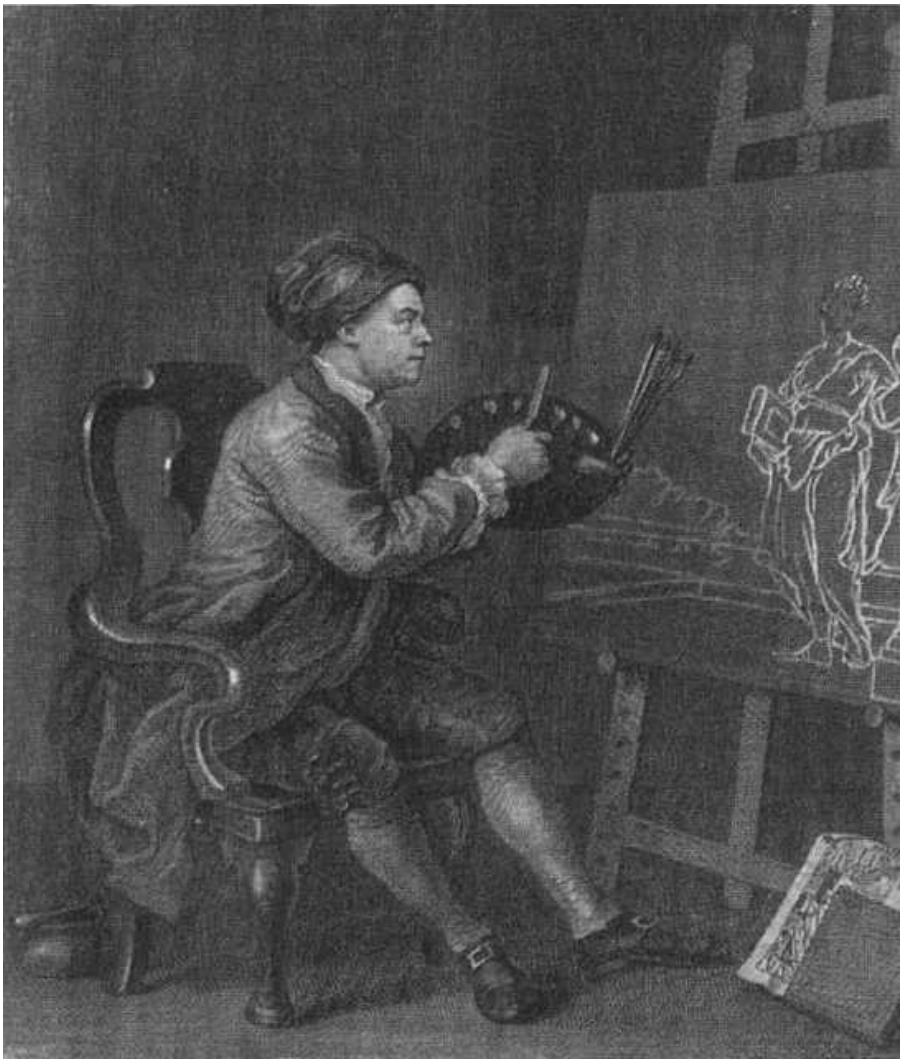
Свадебный бал. После 1745 г.

Переулок Джина. Гравюра. 1751 г.



Улица Пива. Гравюра. 1751 г.

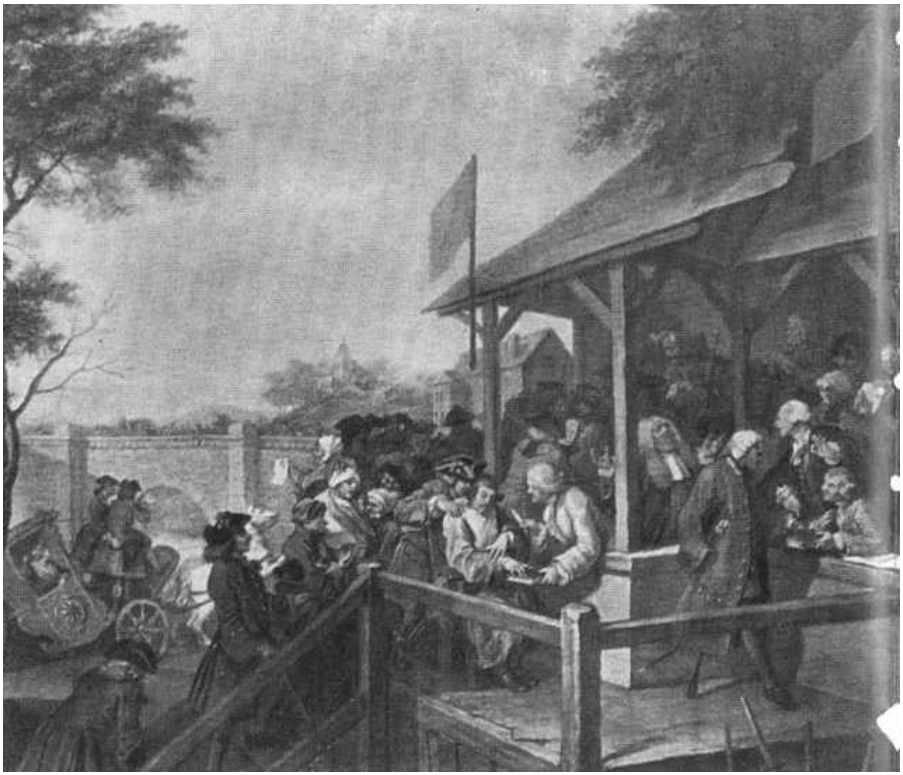
«Колумбово яйцо». Гравюра. 1752 г.



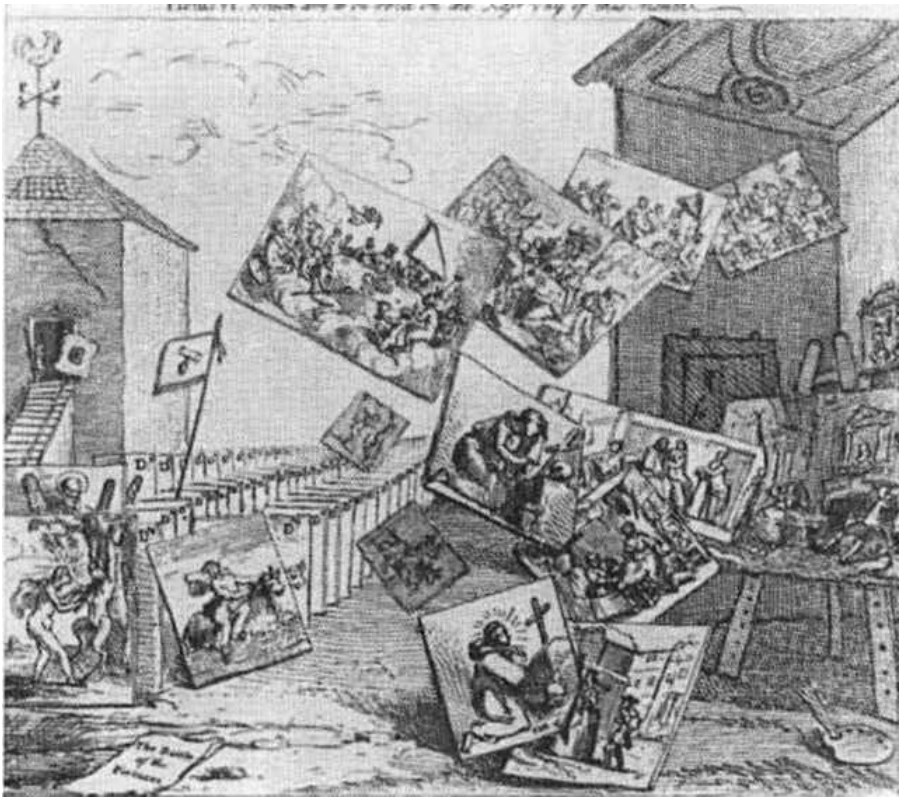
Автопортрет за мольбертом. Гравюра. Около 1758 г.

Четыре степени жестокости. Возмездие за жестокость. Гравюра. 1751 г.

Выборы в парламент. Предвыборная агитация. Масло. 1754 г. Фрагмент.



Выборы в парламент. Голосование. Масло. 1754 г.



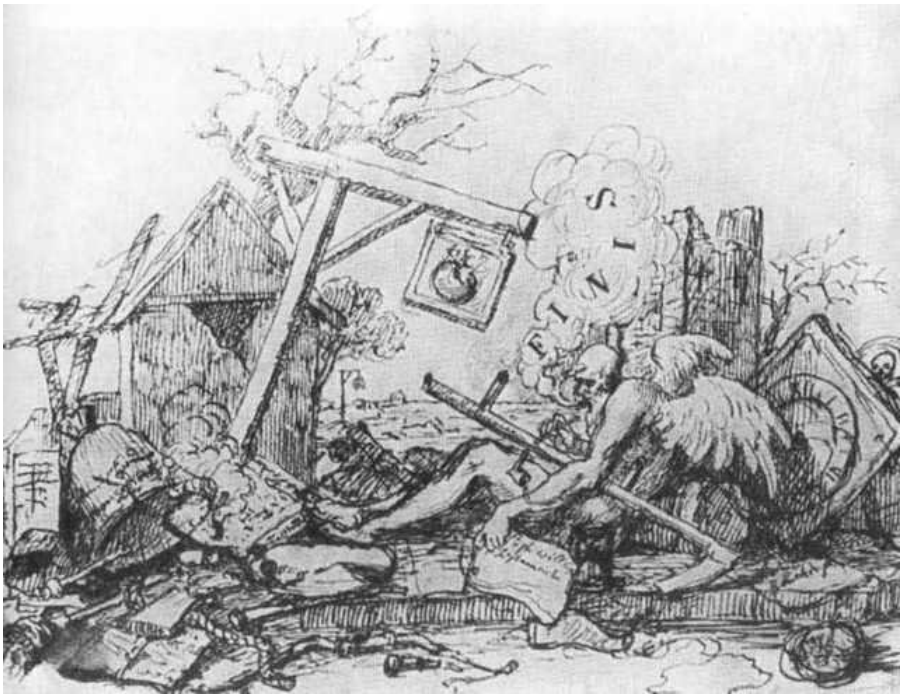
«Битва картин». Гравюра. 1745 г.

П. Сэндби. «Волшебный фонарь». (Карикатура на Хогарта.) Гравюра. 1753 г.

Слуги Хогарта. Масло. 1760-е гг.

Слуги Хогарта. Фрагмент.

Чарльз Уилкс. Гравюра. 1763 г.



«Конец». Гравюра. 1767 г.

Девушка с креветками. Масло. 1760-е гг.

Девушка с креветками. Фрагмент.

А. Сольди. Портрет Хогарта. Масло.

notes

Примечания

1

Вильгельм (в английском произношении Уильям) *Оранский* — голландский штатгальтер, затем английский король (1689–1702). Был женат на дочери Иакова II Стюарта и занял престол своего тестя в результате переворота 1688 г., называемого также «Второй английской революцией».

2

Чолдрен — мера сыпучих тел, около 1,3 кубического метра.

3

То есть получив рыцарское достоинство.

4

Versus *(латин.)* — против (юридический термин, принятый в английском суде).

5

Правильнее «Опера нищего», но уже существует традиционный перевод.

Молль, Молли — сокращения имени Мэри.

7

Лэве (французское *levé*) — утренний прием, традиция которого восходит к процедуре торжественной церемонии одевания коронованных особ.

8

Силли Том — глупый Том *(англ.)*.

9

Deus ex machina (латин.). — «Бог из машины». Божество, появляющееся с помощью механизма на сцене античного театра и мгновенно решающее судьбу героев и развязку пьесы.

10

«Палла-мальо» — итальянская игра в шары, введенная в моду Карлом I.

11

Существует также мнение, что музыкант у клавесина — сам Гендель.

12

Было бы правильнее писать в русской транскрипции «Мэридж а ля мод», поскольку англичане сохранили английское «marriage» вместо французского «mariage» в названии серии. Но здесь опять-таки традиция.

13

Монтеро — охотник *(испан.)*.

14

Фунт равен 20 шиллингам, *гинея* — 21. Считалось и считается до сих пор, что гонорары, цены предметов роскоши и т. д. следует исчислять именно в гинеях.

Английская Академия наук.

16

Говорят, правда, что этот холст написан чуть ли не за десять лет до хогартовской смерти, но мнение это основано только на фасонах костюмов. Верить в это не хочется. Слуги Хогарта могли быть консерваторами в вопросах моды, а живопись портрета именно такая, которая была свойственна самым последним работам художника.

17

О полном непонимании живописи Хогарта свидетельствует тот факт, что эта картина — быть может, лучшее, что он написал — была продана в 1799 году за смехотворную сумму — фунта и 10 шиллингов.

18

«Прощай, великий живописец людей, достигнувший благороднейших высот искусства; художник, чаровавший умы картинами, исправлявший сердца людей через их глаза. Если гений воспламеняет твою душу, остановись, прохожий, если природа трогает тебя, урони слезу; если же ничего не волнует тебя, уходи, ибо благородный прах Хогарта покоится здесь».